POLA MELHOR DONA DE QUANTAS FEZ NOSTRO SENHOR

HOMENAXE Á PROFESORA

GIULIA LANCIANI

XUNTA DE GALICIA

Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor
Homenaxe á Profesora
Giulia Lanciani

Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor
Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani

Coordinado por
Mercedes Brea

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela
2009

ÍNDICE

LIMIAR

Cando, hai uns quince anos, botaba a andar o Centro Ramón Piñeiro, decidiu que unha das súas primeiras publicacións servise como homenaxe a un mestre a quen tanto lle debemos os estudosos da nosa lírica medieval, o Prof. Giuseppe Tavani, que, antes e despois de 1994, nos proporcionou traballos de tanta utilidade como o *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* ou as magníficas edicións de Airas Nunes e Lourenço, ademais de estudos de conxunto sobre a produción trobadoresca ou específicos sobre a tradición manuscrita e tantos outros temas, todos eles caracterizados polo rigor e a claridade con que son tratados.

Na presentación dese volume de *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani* (1994), lémbrase que a primeira dunha longa serie de estadías deste profesor (en calidade de mestre) na Universidade de Santiago de Compostela (pola que máis tarde sería investido Doutor Honoris Causa) se produciu aló polo ano 1985, e que chegou "acompañado dunha fermosa, faladora e intelixente muller", unha muller que agora ve achegarse unha nova etapa da súa andaina universitaria que, de seguro, será un xubileu tan espléndido e produtivo como está sendo o do seu marido, lonxe das preocupacións administrativas que comporta unha vida académica comprometida e, en consecuencia, con máis tempo para dedicar ó estudo, á reflexión e á publicación de novos e proveitosos traballos.

Giulia Lanciani é Catedrática de Lingua e Literatura Portuguesa e Brasileira na Università di Roma Tre, pero na súa bibliografía pódese apreciar ás claras que os seus intereses non se restrinxen ó que cabe dentro desa materia, senón que a desbordan amplamente. En 1974 iniciou os seus contactos coa lírica galego-portuguesa a través da aproximación á obra de "Ayras Veaz o il trovatore dimezzato", e en 1977 publicou a súa magnífica edición de Fernan Velho. Xunto con Tavani, coordinou un *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (1993) que segue sendo referencia inescusable para calquera que se interese por esta produción; e, tamén en colaboración con el, escribiu un libro sobre *As cantigas de escarnio* (1995). Non é este o lugar de facer unha enumeración completa das súas publicacións, que veñen detalladas a continuación, pero non queriamos deixar de mencionar algunhas das máis

representativas como demostración palpable dos méritos que a fan acredora do noso recoñecemento. Hai varias décadas que Giulia é unha marabillosa embaixadora cultural de Galicia en Italia, implicándose persoalmente na tradución de autores galegos como Carlos Casares, e dándoos a coñecer no seu país, presentándoos a Premios literarios e apoiando con forza as súas candidaturas; ó mesmo tempo, non deixa de acudir a Galicia sempre que é requirida para impartir unha lección ou participar nun congreso.

As relacións da Profª Lanciani co Centro Ramón Piñeiro veñen dende a creación deste, pois formou parte do comité de expertos que se reuniron na Barcia en varias ocasións para asesorar o equipo que se encarga da lírica medieval, en particular na organización dunha base de datos (*MedDB*) que se abriu ó público en 1998 (presentada, precisamente, por Tavani e Lanciani) e que en 2008 foi substituída por unha nova versión, máis completa e complexa, que conta xa con milleiros de usuarios espallados por todo o mundo.

O saber de Giulia Lanciani é de todos coñecido, pero só os que tivemos a inmensa fortuna de manter con ela un contacto constante sabemos das súas excepcionais calidades humanas. Ese verso do "seu" Fernan Velho que escollemos como título deste volume (*Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor*) define á perfección a súa clase. Giulia non só é "fermosa, faladora e intelixente"; é unha auténtica *senhor* como a querían os trobadores: doce, xentil, elegante, nobre, afable, protectora; e non deixa de outorgar mercés (tantas veces, inmerecidas) ós que a rodean. Cordial con todos os colegas, entrégase de maneira particular, cunha tenrura inusual, coa xente nova que se está iniciando no labor investigador e acode a ela e a Beppe en busca de consello e orientación; nunca faltan as súas palabras de alento, o seu apoio incondicional, a súa acollida xenerosa, mesmo na súa propia casa, que está aberta non só ós profesores universitarios senón tamén, e con todo agarimo, a todos os bolseiros que pasaron pola sección de Medieval do Centro Ramón Piñeiro e que poden dar fe das súas atencións. Apreciamos a erudita, pero apreciamos moito máis a persoa que nos reconcilia coa vida e nos axuda a non perder a fe na capacidade dos seres humanos para irradiar bondade e beleza en todo o que fan e a todos os que tocan.

Por iso queremos manifestar publicamente a nosa gratitude, a nosa admiración e o noso inmenso afecto a Giulia Lanciani facéndolle entrega deste feixe de colaboracións no que, ó noso pesar, non poden estar, por razóns diversas, todos os que son. O que si é certo, en calquera caso, é que son todos os que están; son -somos- amigos, debedores e discípulos seus, e como tales nos recoñecemos, confiando na súa proverbial benevolencia ante os defectos e erros que se nos poidan ter escapado e que só a nós son atribuíbles, nunca ó seu indubidable maxisterio.

Santiago de Compostela, marzo de 2009

GIULIA LANCIANI, BIBLIOGRAFÍA

Pilar Lorenzo Gradín

Giulia Lanciani, Catedrática de Lingua e Literatura portuguesa e brasileira na Universidade de Roma Tre, ten centrado fundamentalmente as súas investigacións filolóxicas nos seguintes campos: a poesía dos trobadores galego-portugueses, o teatro portugués do século XVI e a literatura de viaxes. Ademais, a súa produción científica abrangue estudos críticos dedicados a obras senlleiras de poetas e novelistas portugueses e brasileiros, así como traducións e comentarios dalgúns dos autores de maior prestixio das tradicións galega, catalá, portuguesa e brasileira. Por outra parte, cabe tamén destacar que son vías privilexiadas nas súas achegas a análise lingüística dos textos, a metodoloxía da tradución, os problemas relativos á crítica textual de determinadas obras e a edición crítico-xenética[1].

Dirixe en editoriais de recoñecido prestixio coleccións de ensaio ("Lusobrasilica", Bulzoni Editore; "Costellazioni", LED-Zanichelli Edizioni) e de tradución ("Poeti e prosatori portoghesi", "Poeti e prosatori galeghi", Ugo Japadre Editore), e, ademais, é membro do consello editorial e científico de diversas revistas italianas e estranxeiras.

Pola calidade dos seus traballos ten sido galardoada con diversos premios, entre os que cómpre destacar os seguintes: Premio Calabria, Premio nacional italiano para Tradución, Premio Roma e Premio del Mare. No ano 1998 foi nomeada Doutora *Honoris causa* pola Universidade Nova de Lisboa.

É membro da *Sociedade de Geografia* de Lisboa, socio da 'Accademia Arcadia' e forma parte dos xurados do Premio literario 'Mondello' e do Premio Nacional italiano de Tradución.

---

[1] Aínda que era posible intentar algún outro tipo de ordenación na súa bibliografía, optamos por dispoñela cronoloxicamente por estimar que é unha maneira de apreciar cómo foron evolucionando os seus intereses investigadores ao longo da súa frutífera traxectoria académica.

Publicacións

António Ribeiro Chiado, *Auto das Regateiras*. Introduzione, testo e note a c. di G. L., Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970.
"Dagli "enuegs" alle "parvoices"", in *Cultura Neolatina*, XXX, 1970, pp. 250-299.
Fernando Namora, *La Notte e l'Alba* [trad. di *A Noite e a Madrugada*], a c. di G. L., Lanciano, Editrice Itinerari, 1970.

"Tre poesie da combattimento di Manuel Alegre", tradotte e introdotte da G. L., in *Il Bimestre*, 22-23, 1972 (sett.-dic.), pp. 31-33.

"A proposito di un testo attribuito a Fernan Velho", in *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari*, XIII, 1974, pp. 299-311 (versión portuguesa: "A propósito de um texto atribuído a Fernan Velho", in *Estudos Italianos em Portugal*, n° XXXVIII-XXXIX, Lisboa 1975-1976, pp. 157-170).
"Ayras Veaz o il trovatore dimezzato", in *Cultura Neolatina*, XXXIV, 1974, pp. 99-115.
"Misura ritmica e struttura sintattica nella prima poesia di Carlos Drummond de Andrade", in *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, V, 1974, pp. 45-70.

Carlos de Oliveira, *Officina Poetica. Studio e antologia poetica*, a c. di G. L., Milano, Edizioni Accademia, 1975.

Il Canzoniere di Fernan Velho. Edizione critica con introduzione, note e glossario, L'Aquila, Japadre Editore, 1977.
"Carlos de Oliveira e Majakovskij", in *Spicilegio Moderno*, VIII, 1977 (1978), pp. 11-23.

"La matrice letteraria dei resoconti portoghesi di naufragio dei secoli XVI-XVII", in *Romanica Vulgaria - Quaderni*, I (Studi francesi e portoghesi 79), L'Aquila 1979, pp. 51-65.
"La tipologia dei personaggi nel teatro di António Ribeiro Chiado", in *Studj Romanzi*, XXXVII, 1979, pp. 165-184.
Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979 (Biblioteca Breve, n° 41).
"Salvador Espriu: da "Les Cançons d'Ariadna" a "Setmana Santa"", in *Miscel·lània Aramon i Serra. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, Barcelona, Curial, 1979, I, pp. 361-372.

"Il "Seleuco" di Camões. Disgregazione e parodia d'una leggenda d'amore", in *Romanica Vulgaria – Quaderni*, II (Studi Camoniani 80, a c. di G. L.), L'Aquila, 1980, pp. 101-113.

"António José Saraiva, *A Épica Medieval Portuguesa*, Lisboa, 1979", *Colóquio/Letras*, LIV, 1980 (março), 90-112.

"O Portugal de Baretti", in *Estudos Italianos em Portugal*, n° XLIII-XLIV, 1980-1981, pp. 139-158.

"José Luis Rodríguez, *El Cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela, 1980, 407 pp. (Verba, Anexo 12)", *Romanistisches Jahrbuch*, XXXII, 1981, pp. 404-406.

"Considerazioni sulla traduzione letteraria", *Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano* (22-24 de febrero de 1980), Milano, Cisalpino-Goliardica, 1981, pp. 147-152.

"Variantes e reescrita em Carlos de Oliveira: Notas à margem de "Turismo"", in *Vértice*, XLII, 450-451, 1982 (set./dez.), pp. 674-685.

Carlos de Oliveira, *Finisterra. Paesaggio e popolamento*. Traduzione e introduzione di G. L. di *Finisterra. Paisagem e povoamento* (Poeti e prosatori portoghesi. Collana diretta da G. L., n° 1), L'Aquila, Japadre Editore, 1983.

Santa Maria da Barca: três testemunhos para um naufrágio, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.

"Mito ed esperienza nella nomenclatura geografica dei "Lusiadi"", *Studi di letteratura ibero-americana*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 77-85.

Naufragi e peregrinazioni americane di Gaspar Afonso, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984 (premessa di A. Boscolo).

Pedro Tamen, *Allegria del silenzio*. Studio introduttivo e traduzione di G. L. (in collab. con E. Finazzi-Agrò) (Poeti e prosatori portoghesi. Collana diretta da G. L., n° 2), L'Aquila, Japadre Editore, 1984.

Ruy Belo, *Verde vittima del vento*. Studio introduttivo e traduzione di G. L. (Poeti e prosatori portoghesi. Collana diretta da G. Lanciani, n° 4), L'Aquila, Japadre Editore, 1986 (Intr. di E. Prado Coelho).

"Textos portugueses dos séculos XVI a XVIII. Problemas ecdóticos", *Critique textuelle portugaise*. Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre 1981), Paris, Centre Culturel Portugais, 1986, pp. 279-285.

Sophia de Mello Breyner Andresen, *Il sole, il muro, il mare*. Studio introduttivo e traduzione a c. di G. L. (Poeti e prosatori portoghesi. Collana diretta da G. L., n° 6), L'Aquila, Japadre Editore, 1987.

Guimarães Rosa, *Le sponde dell'allegria*. Prefazione, traduzione e glossario a c. di G. L. (*Primeiras Estórias*), Torino, SEI, 1988.

"Proposta per un'edizione critico-genetica di "Pauis"", in *Revista da Biblioteca Nacional*, s. 2, III, 1988, pp. 135-139.

"Ayras Veaz ou o trobador dimidiado", in *Grial*, XXXVI, 1988 (abril-maio-xuño), pp. 153-167.
"Bernardim Ribeiro", in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988.

L. Ugo Japadre, *Motivi d'amore. Risonanze II*. Prefazione di G. L., Teramo, Eco, 1989.
Salvador Espriu, *Cristallo di Parole*, a c. di G. L., L'Aquila, Japadre Editore, 1989 (Poeti e Prosatori Catalani, 1).
Carlos Casares, *Gli oscuri sogni di Clio*, a c. di G. L., L'Aquila, Japadre Editore, 1989 (Poeti e Prosatori Galeghi, 1).
"Aporie scritturali", in *Studi in memoria di Erilde Melillo Reali*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1989, pp. 119-124.
"Il Mediterraneo e l'Europa: catalani e portoghesi alla riconquista dei mercati orientali", in *Studi di Iberistica*, Roma, Bulzoni Editore, 1989, pp. 129-136.

"Il meraviglioso come scarto tra sistemi culturali", in *L'America tra reale e meraviglioso. Scopritori, cronisti, viaggiatori*. Atti del Convegno di Milano (6-9 febbraio 1989), a c. di G. Bellini, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 213-218.
"Une histoire tragico-maritime", in AA.VV., *Lisbonne hors les murs. 1415-1580. L'invention du monde par les navigateurs portugais*, Paris, Editions Autrement, 1990, pp. 89-117. [*In versione portoghese: "Uma história trágico-marítima", in AA.VV., *Lisboa e os Descobrimentos. 1415-1580: a invenção do mundo pelos navegadores portugueses*, Lisboa, Terramar, 1992, pp. 85-112. *In versione spagnola: "Una historia trágico-marítima", in AA.VV., *Lisboa extramuros, 1415-1580. El descubrimiento del mundo por los navegantes portugueses*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, pp. 89-117. *In versione italiana: "Una storia tragico-marittima", in AA.VV., *Lisbona oltre le mura. Il mondo dei navigatori portoghesi nell'età delle scoperte*, s.l. [Milano], Frassinelli, 1994, pp. 75-104].
"A metodologia da tradução e o texto de Guimarães Rosa", in *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, XXXI, 1990, pp. 27-33.
"As variantes e a sua "mise en page" na edição crítico-genética de Pessoa", in *Um século de Pessoa*. Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa (Lisboa, 5-7 de Dezembro de 1988), Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura, 1990, pp. 50-55.

"Le Indie di riuso di Gaspar Afonso" (Relazione al Convegno *La letteratura dei Caraibi*, a cura del gruppo di ricerca CNR per lo studio delle 'Culture letterarie dei paesi emergenti', Ischia 5-7 ottobre 1990), in Africa America Asia Australia, XII, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 49-54.
"La letteratura portoghese", in *Letterature Europee*, Milano, Editrice SAIE, 1991, pp. 128-153.

José Saramago, *La seconda vita di Francesco d'Assisi*, a c. di G. L., Milano, Ricordi, 1991 [reeditado in José Saramago, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 143-205].
Tempeste e naufragi sulla via delle Indie, Roma, Bulzoni, 1991.

"Le traduzioni della *Commedia* in Portogallo, in Brasile e in Galizia", in *L'Opera di Dante nel mondo. Edizioni e traduzioni nel Novecento*, a c. di Enzo Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1992, pp. 103-111 [recollido tamén in *Studi in memoria di Giovanni Allegra*, Pisa, 1992, pp. 137-141].
Jorge Amado, *Il ragazzo di Bahia*, trad. di G. L., Milano, Garzanti, 1992.
"Figure e maschere chiadiane", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXXI, 1992, pp. 877-890.
"A metodologia da tradução e o texto de Guimarães Rosa", in *Rassegna Iberistica*, XLIV, 1992, pp. 31-38 [e in *Rev. Inst. Est. Bras.*, SP, 1990, pp. 27-33].

Grammatica portoghese, Milano, LED, 1993 (en coautoría con G. Tavani).
Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, Lisboa, Editorial Caminho, 1993 (en coautoría con G. Tavani).
"Os descobrimentos e a ilha: história duma metáfora", in *Estudos Universitários de Língua e Literatura. Homenagem ao Prof. Dr. L. de Azevedo Filho*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1993, pp. 559-564.
"Arabi, mozarabi e cristiani a Lisbona", in *La città mediterranea. Eredità antica e apporto arabo-islamico sulle rive del Mediterraneo occidentale e in particolare del Magreb.* Atti del Congresso internazionale di Bari (4-7 maggio 1988), Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, pp. 239-248.
"Lisbona mediterranea e atlantica tra arabi, mozarabi e cristiani", in *Studi in onore di Giuseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 263-269 (Africa, America, Asia, Australia, 15).
"Note sul Portogallo di un viaggiatore italiano del Settecento", *El Girador. Studi di Letterature Iberiche e Ibero-americane offerti a Giuseppe Bellini*, 2 voll., Roma, 1993, I, pp. 505-516.
"Le scoperte e l'isola: storia di una metafora", in *Le caravelle portoghesi sulle vie delle Indie. Le cronache di scoperta fra realtà e letteratura.* Atti del convegno internazionale (Milano, 3-5 dicembre 1990), Roma, Bulzoni editore, 1993, pp. 19-25 [versión portuguesa "Os descobrimentos e a ilha: história duma metáfora", in *Estudos Universitários de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, 1993, pp. 559-564].
"Tra conquiste e naufragi", in *Saggi e ricerche sulle culture extraeuropee.* Atti del Convegno di Belgirate (2-4 ottobre 1992), Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 107-127.
"Per una modellizzazione del resoconto portoghese di naufragio", in *I Naufragi.* Atti del Convegno di Studi di Cagliari (8-10 aprile 1992), Roma, Bulzoni Editore, 1993, pp. 589-601 (e in Africa America Asia Australia, n° 14).

"Lunardo da Ca' Masser, legato e informatore della Serenissima a Lisbona", in *Il Letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il Mondo Iberico e l'Italia.* Atti del Convegno di Venezia (21-23 ottobre 1992), Roma, Bulzoni Editore, 1994, 307-314.

"Lusismi nelle traduzioni italiane di cronache portoghesi", in *L'Età delle scoperte geografiche nei suoi riflessi linguistici in Italia.* Atti del Convegno di Studi (Firenze, 21-22 ottobre 1992), Firenze, Accademia della Crusca, 1994, pp. 179-190.

José Saramago, *Il perfetto viaggio,* trad. e introduzione di G. L., Milano, Bompiani, 1994.

Jorge Amado: ricette narrative, a c. di G. L., Roma, Bulzoni Editore, 1994 (Lusobrasilica, n° 1).

"La critica dantesca in Portogallo", in *Dalla bibliografia alla storiografia: la critica dantesca nel mondo dal 1965 al 1990,* a c. di E. Esposito, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 121-124.

"Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", in *Medioevo y Literatura.* Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (27-30 setembro 1993), ed. de J. Paredes, Granada, Universidad de Granada, 1995, I, pp. 117-130 [e in *Rassegna Iberistica,* n° LIII, settembre 1995, pp. 3-16].

"Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani", in *Libri e riviste d'Italia. La traduzione. Saggi e documenti,* II, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 203-224.

"Tradurre Guimarães Rosa", in *Libri e riviste d'Italia. La traduzione. Saggi e documenti,* II, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, pp. 195-212.

As cantigas de escarnio, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995 (en coautoría con G. Tavani).

"Introduzione" a *Poesies* di Antoni Canu, Alguer, 1995, pp. 7-11.

José Saramago: il bagaglio dello scrittore, a c. di G. L., Roma, Bulzoni Editore, 1996 (Lusobrasilica, n° 2).

"Gli universali irriducibili di José Saramago", in *José Saramago: il bagaglio dello scrittore,* a c. di G. L., Roma, Bulzoni, 1996, pp. 63-71.

Sucessos e naufrágios das naus portuguesas, Lisboa, Caminho, 1997.

"Sobre alguns problemas da poesia trovadoresca", in *Un Lume nella Notte. Studi di Iberistica,* Roma, 1997, pp. 137-142.

"Da *Nanetto Pipetta* a *La Divina Increnca* di Juó Bananére", in *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo,* Roma, 1997 (e in *Bérénice,* VIII, n° 23, luglio 2000, pp. 60-69).

"Il portoghese da espressione periferica a lingua imperiale", in *L'Europa dei popoli,* Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

"Lusismos nas traduções italianas de crónicas portuguesas", in *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 633-642.

José Saramago, *In nomine Dei*, traduzione di G. L., in José Saramago, *Teatro*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 207-288.

"*Nojo tom'e quer prazer* é de Fernão Velho?", in *Ondas do Mar de Vigo*. Actas do Simpósio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, Birmingham, University of Birmingham, 1998, pp. 132-138.

Manuel Bandeira, *Libertinagem – Estrela da manhã*, Edição crítica, coordenadora G. L., Madrid, 1998, LVII+781 pp. (Introdução e Nota filológica).

"Il sebastianismo: un sogno che nasce come logos", in *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*. Atti del XVII Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani (Milano 24-26 ottobre 1996), Roma, Bulzoni Editore, 1998, pp. 339-349.

A cantiga de escarnho e maldizer, Lisboa, Edições Colibri, 1998 (en coautoría con G. Tavani).

Profilo di Storia Linguistica e Culturale del Portogallo, Roma, Bulzoni Editore, 1999.

"A cantiga de amigo, canción de retagarda", in *O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1999, pp. 175-189.

Noite poética italo-portuguesa, Lisboa, 1999.

"Il Catai di Fernão Mendes Pinto", in *Giovanni Caboto e le Vie dell'Atlantico Settentrionale*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 29 settembre-1 ottobre 1997), Genova, Brigati, 1999, pp. 551-558.

"Antonio Vieira, predicatore laico", in *La scrittura e la voce*. Atti del Convegno Internazionale sui gesuiti José de Anchieta e António Vieira, Padova, CLEUP Editrice, 1999, pp. 121-127.

João Guimarães Rosa. Il che delle cose, Roma, Bulzoni Editore, 2000 (Lusobrasilica, n° 3).

"Dos relatos de naufrágios à *História Trágico-Marítima*: um exemplo de dinâmica textual", in *Filologia, Literatura e Linguística*. Colóquio Internacional (Curia 1997), Porto, Fund. Eng. António de Almeida, 2000, pp. 31-41.

"La funzione parodica nel teatro camoniano", in *Dal testo alla scena*. Atti del Convegno di Studi (Napoli 22-24 aprile 1999), in *Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, Napoli, Edizioni del Paguro, 2000, pp. 49-58.

"Poesia di memoria e intuizione". Introduzione a *En l'arc dels dies* di Antonio Canu, Alghero, 2000, pp. 7-14.

"Poeti portoghesi del Novecento", in *Trame*, I, 1, 2000, pp. 29-119.

Teresa Rita Lopes, *A fior di parola*. Studio introduttivo, traduzione e note a c. di G. L. (Poeti e prosatori portoghesi. Collana diretta da G. Lanciani, n° 13), L'Aquila, Japadre Editore, 2000.

"Identità e possessione: il *Faust* di Pessoa", in *La Storia di Faust nelle letterature europee*, Napoli, CUEN, 2000, pp. 191-206.
"Roma e il Brasile. Da Anchieta a Chico Buarque de Holanda", in *Il Veltro*, XLIV, gennaio-aprile 2000, 269-275.
José Régio, trent'anni dopo. Convegno Internazionale (Roma 9-11 dicembre 1999), Actas do Encontro Internacional *José Régio trinta anos depois*, in *Boletim do Centro de Estudos Regianos*, Vila do Conde, Junho-Dezembro, 2000, nº 6-7, pp. 5-15.
Lingue e culture d'Europa: esperienze di traduzione a confronto, a c. di G. Lanciani e Cl. Lasorsa, Roma, Università degli Studi di Roma Tre, 7 aprile-20 maggio 2000.

"Omaggio a Manuel Simões, poeta", in *L'Acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di Iberistica che gli Amici offrono a Manuel Simões*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 329-333.
José Saramago, *Il Diritto e le Campane*, trad. di G. L., in *Trame*, Università di Cassino, anno II, II, 2001, pp. 39-47.
Régio ou o eu-deus, in *Presenças de Régio* (coord. A. M. Ferreira), Aveiro, Universidade de Aveiro, 2001, pp. 11-16.
"Carlos de Oliveira: un percorso genetico", in *Studi di Iberistica*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, pp. 125-132.

Vasco Graça Moura, *Tra conoscenza e complice armonia*, introduzione, traduzione e note a c. di G. L., L'Aquila, Japadre, 2002.
Viaggi e naufragi portoghesi sulla via delle Indie, Napoli, Liguori Editore, 2002.
Inchiostro nero che danza sulla carta. Antologia di poesia portoghese contemporanea, a c. di G. L., Milano, Oscar Mondadori, 2002.
Il plurilinguismo nel teatro di Gil Vicente, in "Eteroglossia e plurilinguismo letterario". II. *Plurilinguismo e letteratura.* Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000), a c. di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma, Ed. Il Calamo, 2002, pp. 195-201.
Un secolo di Eça. Atti del Convegno nel centenario queirosiano (Roma 1-3 febbraio 2001), Roma, La Nuova Frontiera, 2002.
"L'Elsinore lusitano", in *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, org. di Mª S. Garbero, Padova, Marsilio, 2002, pp. 51-60.

"O Plurilinguismo no teatro de Gil Vicente", in *Gil Vicente 500 Anos depois*, II, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003, pp. 45-52.
João Guimarães Rosa, *La terza sponda del fiume*, traduzione e studio di G. L., Milano, Oscar Mondadori, 2003.
Il Brasile di Ungaretti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2003.
Un'altra voce – Outra voz. Antologia di poesia italiana contemporanea, a c. di F. Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2003 (trad. portuguesa di G. L.).

"Memoria e innocenza" in Manlio Masu, Il pittore, il poeta, la città, Alghero, 2003.

Eugénio de Andrade, *Le mani e i frutti*, traduzione e studio di G. L., in *Poeti e Poesia*, Roma, I, maggio 2004, pp. 98-125.

S*ophia de Mello Breyner Andresen, Il labirinto della parola*, in *Poesia*, Milano, XVII, ottobre 2004, n. 187, pp. 38-48.

"*Repetita iuvant?*", in *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois.* Actas do Congreso Internacional (Santiago de Compostela 25-28 de maio de 2004), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143.

"Materia e luce", in *Poeti e poesia*, I, maggio 2004, pp. 98-125.

"Fernando Pessoa: an ineluctable choise", in *City Lights, pocket poets and pocket books*, a c. di A. Stefanelli, Palermo-Roma, La Palma ed., 2004, pp. 266-273.

Scrittori e critici a confronto (Andrea Camilleri, Manuel Vásquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazzarella, Nino Borsellino). Atti del Convegno, a c. di G. L., Roma, La Nuova Frontiera, 2004.

"Traduir Espriu", in *Si de nou voleu passar. I Simposi Internacional Salvador Espriu*, Barcelona, Publicacions de l'Abbadia de Montserrat, 2005, pp. 225-238.

"Manoel de Barros. Mondo e parole", in *Mosaico Italiano*, agosto 2005, Istituto Italiano di Cultura, Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2005, pp. 2-17.

Carlos Drummond de Andrade, *Quando è giorno di partita*, Roma, Cavalo de ferro ed., 2005, 206 pp. (studio e traduzione di G. L.).

"Cambiare un po' il mondo", in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate*, Università degli Studi Roma Tre, I, 2005, pp. 327-334.

José Luís Peixoto, *Questa terra ora crudele*, Roma, La Nuova Frontiera, 2005, 61 pp. (trad. di G. L.)

Alain Elkann, *Mitzváh*, Lisboa, Cavalo de ferro ed., 2005, 59 pp. (trad. de G. L.).

Poeti brasiliani e poeti portoghesi, in *Poesia*, Milano, XVIII, dicembre 2005, n. 200 (400 Poeti del 900), pp. 78-79 e pp. 158-161.

Morfologie del viaggio, Milano, LED ed., 2006.

"Da Roma al Brasile", in *Mosaico Italiano*, Istituto Italiano di Cultura, Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2006.

"Miro Villar e la poesia galega di fine secolo", in *Studi in ricordo di Carmen Sánchez Montero*, a c. di G. Benelli e G. Tonini, Trieste, Università degli Studi di Trieste, 2006, vol. I, pp. 157-169.

José Saramago, *Di questo mondo e degli altri*, Torino, Einaudi, 2006 (studio introduttivo e traduzione di G. L.).

"L'edizione critica del Codice Riccardiano 1910 di Luciano Formisano", in *Mundus Novus. Amerigo Vespucci e la sua eredità*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2006, pp. 53-57.

"Contributo alla ricostruzione genetica di un corpus letterario", in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate*, Università degli Studi Roma Tre, II, 2006, pp. 407-418.

"Un pellegrinaggio portoghese in Vaticano", in *Gli scrittori stranieri raccontano Roma*, a c. di S. Campailla, Roma, Newton Compton Editori, 2008, pp. 180-189.

Da Roma all'Oceano. La lingua portoghese nel mondo. Atti del Convegno, a c. di G. L., Roma, La Nuova Frontiera, 2008.

"Il mistilinguismo italo-portoghese nel Brasile dell'emigrazione", in *Da Roma all'Oceano. La lingua portoghese nel mondo*, Roma, La Nuova Frontiera, 2008, pp. 109-116.

Manuel Alegre, Un poeta errante, in *Manuel Alegre, Nada está escrito.* Cinque poesie di Manuel Alegre, nota e traduzioni di G. L., Vicenza, L'Officina, 2008.

"Il calcio secondo Drummond", in *Angeli & Demoni in scarpe bullonate. I miti calcistici nella riellaborazione contemporanea*, a c. di Gian Luigi De Rosa e Enrico Martines, Parma, MUP, 2008, pp. 63-76.

"Della traducibiltà: il "caso" Pessoa", in *Quaderno del Dipartimento di Letterature Comparate*, Università degli Studi Roma Tre, III, 2008, pp. 243-248.

EN SA VOZ MANSELIÑA. CONTRIBUCIÓN Ó ESTUDO DO DIMINUTIVO EN GALEGO MEDIEVAL

Rosario Álvarez
Universidade de Santiago de Compostela

É comunmente aceptado que o sufixo *-elo/-ela*, proveniente do diminutivo latino -ĕllus/-ĕlla, xa non era produtivo no galego medieval[1] e que a forma característica do diminutivo galego, en tódolos tempos, é *-iño/-iña*, cos correspondentes plurais, procedente do sufixo latino -inus/-ina, formador de adxectivos. Nese contexto, pareceunos conveniente dedicarlle unha atención especial á formación nominal *manseliño*, a partir de *manso* sen a mediación dun non comprobado **manselo*.

A seguir exporemos e analizaremos as formas deste tipo recollidas de distintas fontes documentais e do corpus literario, para tirar algunhas conclusións sobre variación, cronoloxía, significado e vixencia no sistema galego medieval.

1. As formas na prosa documental

1.1. O primeiro rexistro datable con certa precisión nun documento en romance é o antropónimo *Pedrilino* (de *Pedro*: "casa que fu de Pedrilino"), no *Tombo das viñas de Ribadavia*, 1200-1214[2]. A grafía empregada neste testemuño inicial, cun <i> na posición pretónica que atoparemos tamén no rei sabio, merece que nos deteñamos na análise e contexto deste rexistro, pois ata o presente foi aceptado sen discusión que nesta formación do diminutivo tiñamos a concorrencia do antigo *-elo* < -ĕllu e o máis moderno *-iño* < -inu[3].

---

[1] Aquilino Santiago Alonso Núñez, "Aproximación á sufixación diminutiva non verbal a través dun corpus textual medieval", in Rosario Álvarez – Antón Santamarina (eds.), *(Dis)cursos da escrita. Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza-Instituto da Lingua Galega, 2004.

[2] Para o corpus romance remitimos de forma xeral á base *TMILG*, en acceso libre no enderezo http://ilg.usc.es/tmilg/. Nas referencias bibliográficas figuran só as obras non contidas nesta base.

[3] Así explica *-eliño* Alonso ("Aproximación á sufixación", p. 17), que no seu minucioso estudo nunca cita as formas con /i/; a explicación forma parte da argumentación probatoria da improdutividade de *-elo/-ela* en galego medieval: "En apoio desta hipótese tamén engado que o elemento

O *TVR* é un texto procedente do mosteiro de Melón, un dos protagonistas na emerxencia no galego como lingua escrita nas primeiras décadas do século XIII, no que se usa, como é lóxico, un código gráfico aínda non autónomo e bastante tantariñante[4]. Nos albores da escrita en romance galego non é infrecuente atopar o uso de <i> por /e/ mesmo na posición tónica, sexa en voces e contextos nos que se pode advertir a pegada latina (p. ex., "vna taleyga de castaneas sicas" (Melón/Covelo 1233)[5], sexa porque a acomodación de cinco vogais a sete fonemas se fai atribuíndo a <i> as unidades orais máis pechadas (por ex., "Jste e*st* u tiduu q*ui* diui Pidru Ferna*n*dit de Carele e*n* friigisia di San Loure*n*so de Carelle", Sobrado 1271)[6]. O mesmo recurso está entre os que Ana Maria Martins identifica neste período inicial (ca. 1175 – ca. 1275) como trazos da "escrita portuguesa conservadora" e pluriforme, que corre en paralelo cunha "escrita portuguesa innovadora" e estabilizada emanada da chancelería rexia[7]. Ora ben, se se trata dunha variante gráfica neste ronsel, teremos que considerar que se deu un paso [ɛ] > [e]: ¿por quedar na posición átona?, ¿axudado nesta posición por /i/, testemuñando un proceso de harmonización do vocalismo pretónico?, ¿é unha mostra temperá de metafonía da vogal posterior final átona sobre /ɛ/?, ¿ou non será que o parecido desta terminación cos descendentes do morfo latino -ĔLLU é casual?

A resposta está na documentación anterior e contemporánea redactada en latín. Na mesma comarca do occidente ourensán atopamos en 1240 un "Lupilino de Costa" en San Clodio do Ribeiro (*MSCDR*: 51), seguramente parente do "Lupillus de Costa" que actúa como testemuña noutro documento dado no mesmo lugar en 1214 (*MSCDR*: 25) e do "Lupi Petri de Costa" mencionado noutros textos de 1263 e 1268 (*MSCDR*: 111, 122), todos tres

---

-el- admitía no galego medieval o incremento do sufixo diminutivo *-iñ-o* / *-iñ-a* [...]. Tal incremento producíase por mor da lexicalización de *-el-o* / *-el-a*, que implicaba que a indicación de 'pequeno' se facía co afixo *–iñ-* e que *-el-* marcaba 'reforzo de minoración'. Só no caso de que houbese unha palabra no galego medieval que permitise a análise de *-el-* como auténtico diminutivo, sería posible unha interpretación diferente para as palabras citadas con *-eliñ-*". A tradición de gramática histórica portuguesa vai xeralmente na liña de supor un **mansel* ou **manselo* para explicar *manselinho* (cfr. Nunes, *Crestomatia*, p. 82), aínda que noutros lugares se considera *-elinho* como un único sufixo composto (Nunes, *Compêndio*, p. 368, 379n).

[4] Henrique Monteagudo, "A elaboración do galego escrito no período primitivo", *Estudos de Lingüística Galega* 1, (no prelo), 2009. Segundo a estudosa que máis se ocupa deste texto na actualidade (Luz Méndez, "Un texto da franxa oriental no *Tombo das viñas de Ribadavia*", in Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 429-445), ten algúns riscos que o vencellan con variedades lingüísticas situadas máis ó leste, mais este aspecto non semella relevante nesta ocasión.

[5] Ana Isabel Boullón Agrelo – Henrique Monteagudo, *De uerbo a uerbo. Documentos en galego anteriores a 1260*. Anexo de *Verba*. Santiago de Compostela: Universidade (no prelo).

[6] Ricardo Gutiérrez Pichel, "A documentación non-dispositiva na emerxencia do galego instrumental: a pesquisa e o relato procesual", *Verba*, 35, 2008, pp. 73-120.

[7] Ana Maria Martins, "O primeiro século do português escrito", in *Na nosa lyngoage galega*, p. 167.

moradores de distintas xeracións do antigo lugar de Costa (hoxe barrio de Lebosende-Leiro), que testemuñan a cadea morfolóxica *Lupo* > *Lupilo* > *Lupilino*.

Unha visita á base CODOLGA non fai senón confirmar a abundancia de -ILLINU nos textos, formado sobre a base da variante –ILLU do diminutivo latino[8]. É sistemática en *Arquilinos* ~ *Arquilinis* ~ *Arquillinis* ~ *Arquilinus* (hoxe *Arquillinos* [Zamora], dim. de *Arcos*), amplamente documentado; p. ex., "in episcopatu Zemorensi, villas de Arquilinis et de Arcos", 1225, nun documento confirmativo das posesións da igrexa de Santiago, do Tumbo B da catedral de Santiago. Tamén só atopamos esta variante, se ben con menos rexistros, en casos coma *Caluilino* ~ *Calvilinu* (Santiago 1199, Armenteira 1242), *Franquilini* ~ *Franquilinus* (Celanova 1106, Lugo 1202). Hai tamén voces onomásticas en -*elino*, con rexistros menos reiterados; pero, en xeral, existe variación e é esta a que máis nos interesa avaliar, centrándonos só nas voces máis documentadas ou significativas:

- De 28 ocorrencias do dim. de *Petrus*, máis ou menos romanceadas[9], 25 son de *Petrilinus* ~ *Petrilino* ~ *Petrillino*, entre 1225 e 1256, procedentes de Ramirás, Oseira e Ourense. Son por tanto excepcionais formas situadas en ambas as marxes do mesmo treito temporal: dunha banda, *Petrelinus* (Ourense 1200) e *Petrelino* (Ramirás 1222-1223); doutra, a máis arromanzada *Pedrelino* (Santiago 1262).
- Coma no caso anterior, hai testemuños de que a variante con <i> se vencella a unha grafía máis axustada á latina ou máis latinizante. Así, *Gordelino* (Santiago 1241, 1266) xunto a *Gordillinus* (Oseira 1241).
- A maior antigüidade documental non sempre indica unha secuencia diacrónica -*ilin*- > -*elin*-. De 4 ocorrencias do dim. de *Porta*, as dúas máis antigas son de *Portellina* (Celanova 940) e as outras de *Portilinam* (Santiago 1183); para os de *Lopo*, recollemos *Lopellini* e *Lopellino* (Samos 973 e 947), *Lobellinus* (Ourense 1223) e *Lupilino* (San Clodio 1240).
- As dúas solucións alternan nas mesmas coordenadas espazotemporais, mostrando a existencia dunha variable, con dúas variantes equivalentes, posiblemente só gráficas: así, *Bustelinum* e *Bustilinum* (dim. de *Busto*), no mesmo contexto, nos Tumbos A e B da catedral de Santiago (1209); *tamilinyas* e *tamelinyas* no mesmo documento (Ourense 1225).

Partimos, xa que logo, de dúas formas alternantes -*iliño* e -*eliño*, con /i/ ou, presumiblemente, /ɛ/, segundo o primeiro elemento da composición proceda de -ILLU- ou de -ĔLLU-, alomorfos do morfema diminutivo latino xerados en distintos contextos fónicos (*castrum/castellum* pero *signum/sigillum*), logo convertidos en morfos independentes, o que prepara o ascenso final de

---

8 Remitimos á base, en acceso aberto no enderezo http://balteira.cirp.es/codolga/, para a información pertinente de cada dato. Damos só a que consideramos básica para a nosa argumentación; a localización territorial nestes casos refírese á procedencia da colección.

9 É coñecido, pero convén lembralo, que a documentación galega en latín incorpora desde moi cedo formas onomásticas en romance, máis ou menos distanciadas, ou alatinadas a partir destas.

-ĔLLU/-ĔLLA como sufixo produtivo no período imperial, *grosso modo*[10]; con todo, Kajanto sinala unha diferenza de comportamento nesa altura entre os apelativos e as voces onomásticas, segundo a cal nestas foi máis vizoso o sufixo con <i>, con significativas diferenzas diatópicas[11]. Deixamos neste punto este tema, coa esperanza de que o retomen os gramáticos e historiadores do latín galaico e os investigadores da nosa onomástica. Para os fins do presente traballo abonda establecer e ter presente que aínda que a *lupus* corresponda, efectivamente, un diminutivo *lupillus*[12], como testemuña o documento de San Clodio citado, iso non obsta para o rexistro concorrente de *Lopellus* (Sobrado 887); e que, aínda que a outras voces correspondese en orixe *-elo*, a autonomía de *-ilo* e o seu maior uso onomástico abondarían para explicar estoutra opción[13]. E que, en definitiva, hai base para afirmar que <i> pode representar etimoloxicamente /i/ e <e> unha vogal anterior media aberta /ɛ/, o que non obsta para que ademais poida ser indicio de fenómenos fonéticos, máis ou menos temperáns, que pechasen a vogal un ou dous graos (por metafonía da átona velar final e/ou por elevación na posición átona).

1.2. No corpus romance recollido por nós, os testemuños de *-iliño/-iliña* son minoritarios. Proceden dun amplo arco temporal e isto fai plausibles ámbalas explicacións etimolóxicas adiantadas na fin do parágrafo precedente. Esta é a relación de posibles testemuños (comentados e ata certo punto discutidos), ordenados cronoloxicamente a partir do primeiro rexistro; obsérvese que, coa excepción de *galguiliño*, todas son voces onomásticas:

- *Pedriliño* (Ribadavia 1200-1214; *TVR*: 1), dim. de *Pedro*, <Pedrilino>; hai varios rexistros posteriores con <e>.
- *galguiliño* (<galguilio>, *CB* 457), dim. de *galgo*, nun poema de Afonso X, sobre o que volveremos.
- *Chanbiliñas* (de *camba*) semella sobrenome na cadea onomástica “Ff*ernán* Rodrígez Cha*n*bilinas”, dunha testemuña en dous documentos dados en Caldelas en 1273 (*CDMM*: 307, 308); doutra contorna procede un antecedente con <e> nun documento en latín, “Iohannis Cambelinas”, posuidor dunha viña nas proximidades de Ourense (Ourense 1238). Como alcume derivado de *camba* faría referencia ás características das pernas e ó modo de andar; como tal, sería pertinente a terminación sincrética en *-as*[14]. Ora ben, o rexistro de Caldelas podería remitir a *Cambela* (Vilardá-San

---

[10] George Kleppinger Strodach, *Latin Diminutives in -ELLO/A- and -ILLO/A-. A Study in Diminutive Formation*, Linguistic Society of America, http://www.jstor.org/stable/522000 [= *Language*, 9.1, 1933, pp. 7-98].

[11] Iiro Kajanto, *The latin cognomina*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1985, pp. 126-127.

[12] Strodach, *Latin Diminutives*, p. 40.

[13] En CODOLGA consígnase só *Pedrelo* e *Petrello* (Sobrado 1167 e 1175), o que non obsta para a superabundancia de *Petrillino* e *Pedrelino*, xa comentada.

[14] Do tipo *ciroliñas* ‘pusilánime’ (Álvarez / Xove, *Gramática*, pp. 422, 708), sobre a base *camb-*, a mesma de *cambelo / cambela* e *cambés/ cambesa* (‘estevado, de pernas tortas’) e de *cambelas*, na frase *facer cambelas* ‘facer eses ó andar’ (*DD*, s. v.).

Xoán de Río), topónimo próximo a outros citados no texto, e daquela ser formación xentilicia a partir do derivado autónomo; a terminación -*as* singular fai pouco probable esta orixe.

- *Queixiliña* <Queygilliña> (de *Queixa*, *CDMM*: 1185) é o nome dun lugar da terra de Queixa, mencionado entre outros do SE do actual concello de Chandrexa de Queixa (Caldelas 1344). Non se documenta unha forma intermedia **Queixela*.
- *Sequiliña* (de *seca*) forma parte da denominación "Ines Sequilina" (1420 Pontevedra; *SMCP*: 1), a mesma propietaria mencionada con idéntico propósito demarcativo como "Ines Sequelina", dúas décadas máis tarde, por outro notario (1439 Pontevedra; *SMCP*: 21). Con todo, coma no caso de *Chanbilinas* citado máis arriba, *Sequeliña* podería ser xentilicio derivado de *O Sequelo*, lugar da parroquia de Marín (San Xián), a máis próxima a Pontevedra do concello veciño.
- *O Mouriliño* <Mourilino> (Montederramo 1429; *CDMM*: 1543), de *mouro*, dá nome a un terreo situado entre as parroquias de Vilaza (Monterrei) e Tamagos (Verín).
- *Soutiliño* aparece como topónimo en documentos serodios referido a dous lugares diferentes. Para o primeiro temos dúas mencións dun *Soutiliño* na estrema SW de Lugo, procedentes do mesmo notario, en datas próximas e contexto similar; obsérvese que cambian outros trazos lingüísticos, pero permanece firme a terminación do topónimo: "con a leyra dos bacelares, que parte con o Soutylino, segun que o tiiña o dito Ares Ferrandes" (Pombeiro [Pantón] 1457; *SVP*: 179), "con a leyra dos Vaçelares, que parte con Seutylino, segundo que o tiña o dito Ares Fernandes" (Pombeiro 1459; *SVP*: 194). Algo máis ó sur (entre Celanova e Cartelle) situábase "o souto de Soutelyño" ou *Soutiyliño* (Vilanova dos Infantes 1461; *VFD*: 82), que se menciona cinco veces no mesmo documento: a única ocorrencia con <iy> é transcrición literal da declaración dunha testemuña local que, en estilo directo, reproduce as palabras oídas uns trinta anos antes, sendo mozo, a un seu tío[15]; os outros catro rexistros ofrecen un <e> sometido ó criterio lingüístico do notario (Rodrigo de Soutomayor), pois pertencen á parte protocolaria ou a traslados en estilo indirecto ou a sínteses das deposicións doutras testemuñas.
- *Peniliña* (Vilar de Donas 1495; *PSVD*: 187), probable topónimo nunha cadea onomástica, "Afonso de Penilina, besino do couto de Ferreyra"[16].

[15] "...que el dito testigo en seendo moço pequeno con seu tyo Afonso Dominges, guardando o gaando en Curro do Moyño, que le dixera o dito Afonso Domingees 'bees, por aquy se parte ho término do conde do de Juan d'Estúñiga, e per sus castañeyros de Soutiylyño e dende a Fonte da Fradería e pela Rygueyra afesto pera Pena Rabadeyra', e que se acorda de trynta anos, que sabía andar por aly aquella demarcaçón" (*VFD*: I 141). Nas proximidades está *Couxiliño*, única entidade de poboación rematada en -*iliño* no *Nomenclátor*.

[16] No estudo que antecede á colección documental infórmase dun "Lugar de Penelina" obxecto dunha manda ó convento en 1457, localizado en Senande [Ferreira de Negral - Palas de Rei] (Novo 1986: 83, 93); os topónimos actuais máis próximos na forma nesa fregresía son A Pena da Galiña,

Cómpre ter presente a abundancia de *Penela(s)* ~ *Penella(s)* na documentación (51 rexistros en *TMILG*, entre 1262 e 1490), porque é probable que xa se comportase como un derivado autónomo; en definitiva, non se trataría do dim. de *Pena* senón do de *Penela*.

1.3. No mesmo corpus romance, os rexistros con *-eliño/-eliña* son máis abundantes. Mantense a excepcionalidade dos apelativos, como mostraremos a seguir, con só un ou dous rexistros posibles:

- *Pedreliña* non ofrece lugar a dúbidas como dim. de *pedra*: "hua pedrelina preta que trage figura d angeo engastoada en prata" ([Santiago] 1348; *GHCD*: 32).
- *Capeliña* <chapellina>: "o meu cambays [...] et as gorgueyras et chapellina" (Santiago 1348; *CDGH*: 72)[17]. Neste contexto testamentario de burgueses composteláns as denominacións deben referirse á indumentaria común, por derivación de *capa* ou por cambio semántico a partir de *capeliña* como peza da armadura (sobre os problemas desta volveremos máis adiante).

En efecto, son tamén nomes propios os restantes testemuños recollidos de fontes documentais ó longo de todo o período considerado. Estas son as formas, por orde cronolóxica a partir do primeiro rexistro. Coma no apartado anterior, hai voces que consignamos sen estarmos certos de que se trata da mesma formación morfolóxica, como iremos sinalando no comentario:

- *Pedreliño*, de *Pedro*, parece que circulaba con certa frecuencia: "Pedreliño de Venzis" é testemuña nun documento dado en Monterrei en 1262 (*CDMM*: 242); "Pedrellyno da Grova" éo noutro asinado polo notario de Orcellón en 1278 (*CDMO*: 1124)[18]; "Pedrelinno do Burgo" nun dado perante o notario de Caldelas e Trives en 1287 (*MSST*: 15); e "Domingo Peres, Pedreliño" en Caldelas en 1314 (*CDMM*: 794). A eles únense os diminutivos de *Pero*: *Pereliño*, na cadea antroponímica "Pereliño de Paaços" (Monterrei 1298; *CDMM*: 607), e *Pereljno* ~ *Perelljno*, avó dunha outorgante de Tebra (Baiona 1338; *CMO*: 1827.04).
- O topónimo *Couelina* (de *cova*, 1262; *PRMF*: 145) persiste como *Coveliña* na actualidade, na freguesía Vilameá de Ramirás (concello de Ramirás); non se documenta alí un topónimo **Covela* sobre o que puidera formarse[19].
- *Caldeliñas* <Kaldelinas> (Monterrei 1274; *CDMM*: 340), <Caldelinas> (Monterrei 1303; *CDMM*: 647) dá nome a unha aldea da parroquia de

O Penedo e Penín. Na parroquia de Berbetouros (Palas de Rei), de onde é o confirmante que o precede, existen hoxe dous topónimos diferenciados por un modificador: *Penelas de Arriba* e *Penelas de Abaixo*.

[17] O *cambays* era unha peza de roupa masculina, acolchada ou de tecido forte, se vai ser usada baixo a loriga, ou con distintos graos de sofisticación e luxo, cando é para ornamento exterior. A *gorgueira* era unha peza de pano fino que protexía o pescozo e escote, inicialmente como parte da indumentaria feminina.

[18] Os nomes de lugar destas cadeas onomásticas correspóndense cos actuais Vences-Monterrei e A Groba-Moldes-Boborás.

[19] Na parroquia de Paizás, no mesmo concello, Covelas e Coveliñas.

Vilamaior do Val (Verín); referido ao mesmo lugar aparece nas cadeas "Pay Yanes de Caldeliñas" (Monterrei 1284; *CDMM*: 442) e "Cristóuoo de Caldelliñas" (Monterrei 1326: *CDMM*: 918). Non é unha boa mostra da formación diminutiva obxecto deste estudo, pois tanto se puido formar a partir de *Caldas* coma dun *Caldelas* autónomo; de feito, a derivación diminutiva é un dos procedementos habituais para vincular un topónimo matriz e a súa réplica. Non atopamos ningún lugar *Caldelas* na veciñanza inmediata, pero pode ter a base no coñecido topónimo que dá nome á terra de Caldelas, co que, de feito, contrasta na documentación: "et Pay Yanes de Caldeliñas / et Domingo Sánchez de Caldelas" (*CDMM*: 442), "do nosso cassar de Caldelas que teuo D*oming*o [...] et a de tres t*ee*gas jaz ao Barreyro co*n*tra Caldelinas" (*CDMM*: 647).

- *Calveliña* (<Calueliña> de adx. *calva*) ten dous rexistros como nome dunha vaca, nunha manda ao mosteiro de Aciveiro (Forcarei), feita ante o notario de Orcellón en 1292 (*VFD*: 33). Referido a persoas, atopamos dous rexistros dun "Iohan Calvelin" morador de Triacastela (1333; *DCLugo*: 287), coa variante tipicamente oriental do morfo diminutivo, e catro dun "Juan Caluelino" morador de Muros (1425, 1434; *DUSC*: 279, 293).
- *Perrelinos* ~ *Perrelinnos* (Lugo 1309 [2v.] e A Pobra de San Xiao 1321; *DCLugo*: 87, 194), topónimo que se corresponde co actual San Martín de Perliños (Arxemil-O Corgo) e estes testemuños relacionan co tamén topónimo *Perros*[20].
- *Gordelin* (de *gordo*) mostra que a terminación en *-ín* pode ser variante dialectal, coma na variable {*calvelín*, *calveliño*} do parágrafo precedente, ou simple acomodación morfolóxica (non se descarta que con intención estranxeirizante ou de facer borrosa a vinculación co apelativo). En todo caso, o "Pero Gordelin" que actúa como testemuña en Santiago 1333 (*DUSC*: 135) ten que situarse no ronsel dos *Gordelino* da documentación latina do século precedente no mesmo lugar (Santiago 1241, 1266).
- *Casteleliña*, na cadea "A*fons*o D*oming*es da Castellelyña" (1395 Montederramo; *CDMM*: 1444), mostra que *-eliña* é compatible coa presenza dun *-ela* que xa perdeu ese carácter (< *castra* / *castella*)[21]. Parece corresponderse co actual *Castelariña* (Queixa-Chandrexa de Queixa), con disimilación.
- *Porteliñas*, nome dun lugar non identificable (Ourense 1459; *FragOur*: D4), pode estar formado sobre *Portas* ou xa sobre *Portelas*.

Outros testemuños recollidos son máis dubidosos. O alcume *Chauellia* ("Iohan Martin dictus Chauellia", 1259 Ribadavia; *MSCDR*: 97) podería remitir a *chave* ou a *chavella*. Non demos identificado o aparente topónimo *Fenelias* da cadea "Iohan Rodrigez de *Fenelias*" (Orcellón 1275; *MSCDR*: 165),

---

[20] Segundo o *Nomenclátor*, os *Perros* máis próximos como nome de localidade actual sitúanse nos concellos de Guntín, Sarria e Rodeiro, todos eles territorios con fortes conexións medievais nesta área.

[21] Parece ser rexistro do mesmo topónimo un <Castelljna (?)> (a tinta está esvaída e lese mal) na colección de Montederramo (Siena 1163; *CDMM*: 21).

sen ningún outro rexistro no corpus; acaso sexa lectura deficiente polo moi abundante *Penel(l)as* na mesma colección.

1.4. A maior parte dos testemuños documentais son lucuaurienses, con especial incidencia en territorio ourensán (Oseira, Orcellón, Leiro, Ramirás, Ribadavia, Celanova, Ourense, Montederramo, Caldelas, Monterrei), que decrece conforme avanzamos cara ó norte; o antropónimo lat. *Franquilinus* (Lugo 1202) e os topónimos *Perreliños* (O Corgo) e *Peniliña* (Palas de Rei) marcan o límite setentrional.

Fóra dese territorio, os datos proceden de Compostela (un deles dun morador de Muros) e, secundariamente, de Pontevedra e contorna. Son antropónimos –por tanto trasladables desde outros lugares– e topónimos aínda non identificados; teñen ó seu favor, como trazo diatópico, o número de formas concorrentes e o feito de que sexan santiagueses os únicos rexistros (un seguro, outro posible) de substantivos usados como apelativos.

Pódese afirmar, en todo caso, que as colecciós documentais do norte de Galicia non achegan ningún testemuño desta formación. O mapa toponímico da Galicia actual mostra que os topónimos susceptibles de ser explicados por derivación con *-eliño/-eliña* son basicamente meridionais, con moi poucas excepcións ao norte dunha liña que una a ría de Pontevedra con Paradela e O Cebreiro (Lugo)[22].

2. As formas na lírica e na prosa non documental

2.1. Non hai pegadas de *-eliño* e variantes nos poetas das primeiras xeracións. Os cinco primeiros rexistros corresponden xa ó período de "expansión" (1240-1300): Johan García de Guillade (testemuñado entre 1239 e 1270)[23], o xogral Lourenço (activo no segundo e terceiro cuarteis do séc. XIII; Oliveira, *Espectáculo*, p. 379), Afonso X (1221-1284) e Airas Nunez (activo en 1284-1289; Oliveira, *Espectáculo*, p. 318) achegan *fraqueliña* (adx., de *fraca*), *moceliña* <mocelĩa> (subst., de *moça*), *manseliña* <mansselĩa> (adx., de *mansa*), *galguiliño* <galguilio> (subst., de *galgo*) e *manseliño* (adv. 'de vagar, a modo', a partir do adx. *manso*):

---

[22] Contabilizamos 48 topónimos en *-eliño/-eliña* na base do proxecto *Cartografía da toponimia de Galicia* (SITGA/ILG/AGON); eliminamos os artigos para favorecer o agrupamento: *Busteliño* (2), *Cadeliña, Caldeliñas, Calveliño, Campeliña, Campeliños, Canceliña, Caneliñas, Castreliños, Cequeliños, Costeliña, Coteliño, Coveliña(s)* (2), *Coveliño* (4), *Fonteliña, Forneliños, Lameliña, Pandeliños* (2), *Peneliña(s)* (4), *Pingueliñas, Porteliña* (15), *Poupeliños, Quinteliña* e *Souteliño* (2). A eles únense 2 topónimos en *-iliñ-*: a aldea *Couxiliño*, que ten a carón *Couxil* (Couxil-Cartelle), e *Festiliña*, chaira de Pedrafita. Deles só 4 se sitúan por riba dunha liña imaxinaria trazada por nós no mapa, entre a vila de Pontevedra e O Cebreiro: *A Porteliña* (A Fonsagrada), *(O) Coveliño* (Ribeira e Boiro), *Caneliñas* (Cee). E isto a pesar de que case todos teñen abundantes rexistros por todo o territorio coas terminacións *-elo(s)/-ela(s)*, a partir dos cales poderían formarse diminutivos do tipo *Portela* > *Porteliña*; a distribución territorial mencionada dá forza explicativa á formación *Porta* > *Porteliña* no sur de Galicia.

[23] António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 362.

> vós sodes mui *fraquelinha* molher (Johan García de Guillade; *LP*: 70,16);
> Que feramente as todas venceu a *mocelĩa* en pouca sazon (Id.; *LP*: 70,53).
> e en ssa voz *mansselĩa* cantou e diss' a menĩa (Lourenço; *LP*: 88,17).
> ũũ *galguilinho* vil (Afonso X; *LP*: 18,25).
> indo–ss'én *manseliño* (Airas Nunez; *LP*: 14,9).

A eles únense catro testemuños da poesía relixiosa: o adxectivo *garridelinna* (de *garrida*, mostrando o carácter pexorativo corrente na Idade Media) e os substantivos *filleliña* (de *filla*), *papeliñas* (de *papas*) e *moceliños* (de *moços*):

> fremosinna era e aposta, mas *garridelinna* e de pouco sen (*CSM*: 79)
> estava en sa casa con sa *fillelinna* (*CSM*: 89 M).
> De que *papelynnas* faça | que dé a este (*CSM*: 335).
> e trebellou logo conos outros *moçelinnos* (*CSM*: 389).

Os seguintes e derradeiros testemuños son adx. *manseliña*, en senllos versos do portugués Estevan Coelho (testemuñado en 1308-1336; Oliveira, *Espectáculo*, pp. 328-329):

> sa voz *manselinha* fremoso dizendo cantigas d'amigo [...] sa voz *manselinha* fremoso cantando | cantigas d'amigo (*LP*: 29,1).

Ningunha destas voces ten documentación no corpus medieval coa terminación *-elo/-ela* (**manselo*, **fillela*, etc.).

As versións galegas da Crónica Geral, da Crónica de Castela e da Crónica de San Fernando (ca. 1300) ofrécennos 7 rexistros de *capeliña* (respectivamente, *capeljñas*; *capelinas*, *capellina* e *chapellina*; *capellina* [2v] e *capelina*). Como peza da armadura que protexe a cabeza, *capeliña* (capelina, chapellina) é con toda probabilidade un galicismo, segundo R. Lorenzo (s.v.) do prov. antigo *capelina* mellor ca do fr. ant. *capeline*, máis moderno; por tanto, a pesar da similitude formal, nestes casos non se trata da formación morfolóxica estudada (de *capa* > *capeliña*). A prosa non documental, significativamente, non ofrece outros testemuños.

2.2. Así pois, o corpus literario redúcese a ese monlliño de formas tiradas da poesía relixiosa e profana[24]. O escaso número non impide tirar informacións de interese: (a) todos eles testemuñan o uso desta terminación fóra do corpus onomástico, e isto marca unha diferenza moi notable coa práctica descrita no apartado precedente; (b) mostran que este tipo de sufixación nominal afecta a substantivos e adxectivos (*galgo*, *filla*, *moço/-a* e *papas*; *manso/-a*, *fraca* e *garrida*) e que acentúa marcadamente a diminución; (c) proban que a formación con *-eliño/-eliña* non esixe unha base previa do tipo **manselo/-ela*; (d) indican que con algunhas voces puido acadar certa normalidade, como

[24] En Nunes (*Compêndio*, p. 368) recóllense, ademais, *eigreijelinha* e *mancebelinho*, sen data nin referencia bibliográfica.

parecen indicar a repetición de *manseliño/-a* e a súa gramaticalización como adverbio[25]; e (e) permiten afirmar que o arco temporal de uso datable, sen a fixación característica da onomástica, chega ata principios do século XIV.

Como xa foi sinalado con anterioridade, Afonso X recolle, por vez súa, a variante con <i>, unha das opcións posibles na lingua do seu tempo (*LP*: 18,25). A escolla pode ser puramente aleatoria ou ter algún tipo de condicionante (p. ex., diatópico); pero, en todo caso, cómpre sinalar o seu alto valor estilístico, pois <i...í...> contribúe a unha aliteración que acentúa a insignificancia do tal "galguiliño vil" e aumenta o escarnio de don Gil.

3. Conclusión

A pesar de que na súa formación se advirte a secuencia de dous coñecidos sufixos de valor diminutivo (o latino -ELLU/-ELLA e o romance derivado de lat. -INU/-INA), a terminación medieval *-eliño/-eliña* funciona como un todo, en alternancia e concorrencia co morfo tipicamente diminutivo *-iño/-iña*. Posto que os dous morfos conviven e están sometidos a escolla, cabe pensar que habería algunha diferenza entre ambos; a análise do uso con adxectivos e substantivos comúns suxire que *-eliño /-eliña* intensificaba a idea de diminución.

Os rexistros mostran a existencia de dúas variantes, unha en *-iliño/-iliña* e outra en *-eliño/-eliña*, para as que en principio postulamos unha evolución a partir da variable latina {-ILLU/-ILLA, -ELLU /-ELLA}, o que non obsta para aceptarmos que poidan concorrer explicacións baseadas en fenómenos romances de elevación do vocalismo átono.

Non hai evidencias de que a variación *-eliñ-/-iliñ-* sexa diatópica. Obsérvase, acaso, unha variación cronolóxica, pois <i> é maioritaria nos textos latinos e minoritaria en romance. Pero, sobre todo, destaca que nos textos galegos *-iliñ-* se vincula a voces onomásticas (con só unha excepción), no inicio antropónimos e co andar do tempo só topónimos, por tanto sometidos a unha maior fixación formal; cremos que este comportamento, ademais de ilustrar a especialización primitiva na variable {*-ilo* , *-elo*}, mostra un proceso de cambio substitutivo a favor de *-eliñ-*.

---

25 Non semella casual que os datos de pervivencia apunten sempre a esta forma. Recóllea Nunes como forma popular: "...ainda subsiste no povo, como mostra esta quadra, que ouvi a uma mulher de Estarreja endereçada a uma criança: *manselinha, manselinha / vai à mãe, que dê maminha; / manselinha, manselinha / vai ao pai que dê papinha*" (Nunes, *Compêndio*, 380n). Está nos dicionarios galegos con entrada propia, a partir de Carré (1928-1931), polo que non se descarta que a fonte inicial sexa literaria; con todo, C. García rexístraa na comarca compostelá (*DD*: s.v.). O éxito na literatura galega é moi notable, e desde época o bastante temperá como para pór en dúbida que a fonte sexan os poemas medievais; na base *TILG* recóllense 133 rexistros desde o pioneiro *manseniño* de Galo Salinas (1894) ó de Xosé Estévez (2002), en autores das máis diversas tendencias e procedencias. A variante minoritaria *manseniño* lembra *paseniño* (adv. 'moi a modo') e suxire un camiño interpretativo tamén para esta forma.

En cambio, os datos apuntan a que esta variable morfolóxica {*-eliñ-*, *-iliñ-*} operou na Galicia meridional, ó sur da liña Compostela-Lugo e especialmente no territorio auriense, pois non se atopan rexistros –nin como apelativos nin como nomes propios– nas coleccións documentais do norte de Galicia; o mapa toponímico actual confirma esta distribución diatópica. Esta constatación obriga a reconsiderar que todos estes topónimos deban explicarse a través dunha fase *-elo/-ela* (*Cova – Covela – Coveliña*), pois no sur de Galicia tamén se deu a opción morfolóxica co sufixo composto (*Cova – Coveliña*).

Na análise dos datos puidemos constatar unha notable diferenza entre o corpus documental, que practicamente só achega o uso en nomes propios, e o corpus lírico, que só o testemuña en adxectivos e substantivos comúns; a constitución e evolución do corpus permite conxecturar que o sufixo composto se orixinou en voces onomásticas (*Lupo – Lupilo – Lupiliño*) e de aí pasou ó léxico común (*manso – manseliño*). Ámbolos corpus, e a falta de testemuños na prosa literaria, axudan a fixar un límite temporal do uso efectivo desta opción morfolóxica no século XIII, con independencia de que perdure fixada nalgunha voz en particular.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Núñez, Aquilino Santiago, "Aproximación á sufixación diminutiva non verbal a través dun corpus textual medieval", in Rosario Álvarez – Antón Santamarina (eds.), *(Dis)cursos da escrita. Estudos de filoloxía galega ofrecidos en memoria de Fernando R. Tato Plaza*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza - Instituto da Lingua Galega, pp. 9-34.

Álvarez, Rosario – Xosé Xove, *Gramática da lingua galega*, Vigo: Galaxia, 2002.

Boullón Agrelo, Ana Isabel – Henrique Monteagudo, *De uerbo a uerbo. Documentos en galego anteriores a 1260*. Anexo de *Verba*. Santiago de Compostela: Universidade (no prelo).

Boullón Agrelo, Ana Isabel, *Antroponimia medieval galega (ss. VIII-XII)*, Tübingen: Max Niemeyer, 1999.

CB = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

CDMM = Lorenzo, Ramón – Mª Carmen Pérez González, *Colección diplomática medieval do mosteiro de Montederramo*, Santiago de Compostela: CCG (no prelo).

CMO = Lorenzo, Ramón – Mª Carmen Pérez González, *Colección diplomática medieval do mosteiro de Oia* (en preparación).

CODOLGA = López Pereira, Eduardo (dir.), *Corpus documentale latinum Gallaeciae*, Santiago de Compostela: CIRP, en liña, http://balteira.cirp.es/codolga/ [consulta en outubro 2008].

DCLugo = Portela Silva, María José, *Documentos da catedral de Lugo. Século XIV*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2007.

DD = Santamarina, Antón, *Diccionario de diccionarios*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza-Instituto da Lingua Galega, 2003.

FragOur = López Carreira, Anselmo, *Fragmentos de notarios (Ourense, séculos XIV-XVI)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2007.

Gutiérrez Pichel, Ricardo, "A documentación non-dispositiva na emerxencia do galego instrumental: a pesquisa e o relato procesual", *Verba*, 35, 2008, pp. 73-120.

Kajanto, Iiro, *The latin cognomina*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1985.

Lorenzo, Ramón (ed.), *La Traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoó, 1975-1977.

LP = Brea, Mercedes (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades-Xunta de Galicia.

Martins, Ana Maria, "O primeiro século do português escrito", in Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como*

lingua escrita na Idade Media, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega - Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 161-184.

Méndez, Luz, "Un texto da franxa oriental no *Tombo das viñas de Ribadavia*", in Ana Isabel Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega - Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 429-445.

Monteagudo, Henrique, "A elaboración do galego escrito no período primitivo", *Estudos de Lingüística Galega*, 1, 2009 (no prelo).

Nomenclátor de Galicia. Toponimia oficial das provincias, concellos, parroquias e lugares. Edición en CD-ROM. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Novo Cazón, José Luis, *El priorato santiaguista de Vilar de Donas en la Edad Media: 1194-1500*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1986.

Nunes, José Joaquim, *Crestomatia arcaica. Excertos da literatura portuguesa desde o que de mais antigo se conhece até ao século XVI, acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1970[7].

Nunes, José Joaquim, *Compêndio de gramática histórica portuguesa. Fonética e morfologia*, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1975[8].

Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

SITGA / ILG / AGOn, *Cartografía da toponimia de Galicia*. http://sitga.xunta.es/buscadoravanzado/ [fase experimental, consulta en novembro 2008].

Strodach, George Kleppinger, *Latin Diminutives in -ELLO/A- and -ILLO/A-. A Study in Diminutive Formation*, Linguistic Society of America, http://www.jstor.org/stable/522000 [= *Language*, 9.1, 1933, pp. 7-98].

TILG = Santamarina, Antón (dir.), *Tesouro informatizado da lingua galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, en liña, http://www4.usc.es/TILG/ [consulta en novembro 2008].

TMILG = Varela Barreiro, Francisco Xavier (dir.): *Tesouro medieval informatizado da lingua galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, en liña, http://ilg.usc.es/tmilg/ [consulta en outubro 2008].

UNA ATÍPICA EDAD MEDIA:
NOTAS A *LOS CIEN CABALLEROS*, DE V. COTTAFAVI

José Miguel Andrade Cernadas
José Mª Folgar de la Calle
Universidade de Santiago de Compostela

> "Para Thietmar de Mersebourg el año 1000 es todo lo contrario a una fecha de espanto, pues lo interpreta como el gozoso milenario del nacimiento de Cristo: "Llegado el milésimo año desde el salvador alumbramiento de la Virgen sin pecado, viose brillar sobre el mundo una aurora radiante". Me niego a ver en este texto la pura y simple comprobación de un hermoso día. Tenemos derecho a preguntarnos si no debemos ver aquí más bien una reacción calculada contra los miedos difusos, un ejemplo más de la actitud de la Iglesia ante el milenarismo, quizá también la expresión de un optimismo político en el cronista de los emperadores sajones..."[1].

1. *Los cien caballeros* en su ámbito cinematográfico

1.1. El autor

Vittorio Cottafavi (1914-1988) fue un director de cine italiano que no solamente trabajó en este medio, sino que lo hizo también en teatro y en televisión, praxis asimismo llevada a cabo por compatriotas como Roberto Rossellini (1906-1977) o Luchino Visconti (1906-1976), entre otros. Es, por tanto, un autor polivalente.

La aceptación de su obra por parte de la crítica cinematográfica de su país no fue afortunada[2], quizá porque el grueso de su filmografía[3] se realizó

---

[1] H. Focillon, *El año mil*, Madrid: Alianza, 1966, p. 79, (1ª ed. francesa, 1952). Vid., también, G. Duby, *El año mil*, Capellades: Gedisa (Barcelona), 1988, (1ª ed. francesa, 1967).

[2] Como tampoco lo fue para otros críticos franceses. Vid. P. Leprohon, *El cine italiano. Historia. Cronología. Biografías. Filmografía. Documentos. Imágenes,* México: Era, 1971, pp. 235-236.

[3] *La rebelión de los gladiadores / La rivolta dei gladiatori* (1958); *Las legiones de Cleopatra / Le legioni di Cleopatra* (1960); *La venganza de Hércules / La vendetta di Ercole* (1960); *La conquista de la Atlántida / Ercole alla conquista di Atlantide* (1961). Todas ellas son coproducciones: las dos primeras, hispano-italianas; las otras dos, franco-italianas. A esta relación del director con España, hemos de añadir

dentro de una rememoración del género "kolossal" de los años 10 del pasado siglo, recuperación que fue etiquetada con el nombre de "peplum"[4].

Los cien caballeros (1964)[5] es una coproducción germano-hispano-italiana que se aparta, en manera cierta, de esa tendencia cottafaviana. Si bien es una ficcionalización del pasado, este no es la época del Imperio romano, sino una Edad Media europea, española más en concreto, que apenas había sido tratada por las diversas cinematografías de nuestro continente, y muy poco, asimismo, por la cinematografía norteamericana[6].

Con todo, existía un fulgurante antecedente, *El Cid*, película americana de Anthony Mann, rodada en escenarios españoles en 1961 y que supuso, contando con el beneplácito ministerial, una revitalización de la figura de ese personaje histórico[7], que interpreta Charlton Heston, dejando en segundo lugar a otra estrella del cine internacional, Sofia Loren, que hace el papel de Jimena, su esposa. La propuesta de Cottafavi (y de sus coguionistas) es, apuntamos, proporcionar una visión un poco a contracorriente de lo habitual en el cine más difundido sobre la Edad Media, enfoque que mostraría, por otros caminos, el también director italiano Mario Monicelli en 1966 con *L'armata Brancaleone*[8].

Toro bravo (conocida también como *Fiesta brava)*, película de 1959, en codirección con Domingo Viladomat (1912-1994).

4 En España se conocieron, popularmente y con un cierto contenido peyorativo, como "películas de romanos". No es este el caso del libro de F. Lillo Redonet, *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Clásicas, 1994. Para la evolución de este tipo de cine, vid. J. Siclier, "L'âge du péplum", *Cahiers du cinéma,* 131, mai 1962, pp. 26-38. Resulta significativo que la edición dvd italiana (Domiziana Internazionale Cinematografica SpA, distribuida por Medusa Video) está incluida en una colección llamada "Kolossal. I grandi film storici e mitologici".

5 La película fue rodada en 1964, y estrenada en Italia el 30 de diciembre de ese año, según www.imdb.com . En España lo sería en 1965, el 18 de octubre en los cines Barceló y Benlliure de Madrid. Por ello, en los repertorios filmográficos puede aparecer con esas dos dataciones. Véase sinopsis en Apéndice.

6 Para una visión general de la relación, v., Aa. Vv., *La Edad Media y el cine*, Madrid: T&B, 2007, y de manera especial, F. Amy de la Bretèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*. Genève: Honoré Champion (Paris), 2004. Menciones a Cottafavi y a su cinta en pp. 257-258.

7 Sobre esta película en concreto, y sobre el cine de Samuel Bronston (1908-1994), vid. J. García de Dueñas, *El imperio Bronston*, Madrid: Ediciones del Imán, 2000. Se publicitó, en prensa y noticiarios de cine, la relación entre el protagonista y el director de la Real academia española de la lengua, Ramón Menéndez Pidal, autoridad en el personaje del Cid, y que fue asesor histórico del filme. En su versión francesa, también según imdb.com, la cinta de Cottafavi se exhibió con el título de *Les fils du Cid*.

8 Una Edad Media muy alejada, asimismo, de la visión hollywoodesca había sido ofrecida por R. Rossellini en *Francesco, giullare di Dio*, en 1950.

1.2. El contexto

La película se rueda en 1964, en una España, franquista, que estaba celebrando la conmemoración de los "XXV años de paz"[9]. Al cotejar la versión en italiano con la española[10] hemos constatado, a este respecto, una modificación de nuestra censura al que suponemos texto original. Al comienzo de una reunión entre el embajador musulmán y el conde de Castilla, este brinda, en español, "por otros 20 años de tranquilidad", mientras que en la italiana lo hace "per altri venticinque anni di pace". Es evidente que esta frase, sarcástica, no podía ser escuchada por los espectadores hispanos[11].

En 1964, también, se filma la película que supuso el término de la aventura de Bronston en nuestro país, *The Fall of the Roman Empire / La caída del Imperio romano*, dirigida por A. Mann, con la participación de Sofia Loren, ahora como protagonista, y cabeza de reparto.

Estas dos obras, aun con finales que podríamos considerar como felices, ofrecen, significativamente, en sus narraciones abundantes muestras de crueldad, de virulencia, de luchas sangrientas: podemos deducir, desde nuestra perspectiva, que no mostraban correspondencia con la "paz" que preconizaba la propaganda gubernamental de aquellos momentos.

Al año siguiente, Carlos Saura rodaba, aprovechando los resquicios de una censura en adaptación a los tiempos, una película incisivamente violenta, *La caza*, que, mucho más palmariamente, contradecía con su historia la concordia oficial. Este trabajo se ha considerado como representativo del "nuevo cine español"[12], denominación que se prodigó en los años 60, en clara conexión con la "nouvelle vague" y otros 'nuevos' modos de hacer cine.

Con todo, no hemos de singularizar nuestra situación. En el cine norteamericano, y en otras cinematografías, se estaba empezando a romper con los tabúes de la sangre en pantalla, y en este sentido las obras del director Sam Peckinpah (1925-1984), *Major Dundee* (1965) o *The Wild Bunch / Grupo salvaje* (1969), son suficientemente representativas.

---

[9] Gran parte de las escenas de interiores y exteriores fue filmada en Talamanca de Jarama, en unos lugares que, luego, serían utilizados para otras muchas películas. Vid. V. Matellano García, *Un plató de siglos. Talamanca de Jarama, escenario cinematográfico*, Madrid: Ayuntamiento de Talamanca de Jarama, 2007. Se ha elegido para la cubierta del texto un fotograma, virado a negro, de la película de Cottafavi: los lugareños represaliados por los moros, ahorcados del pretil de un puente

[10] No hemos podido acceder a la versión en alemán.

[11] Vid. I. Zumalde Arregui, "Los cien caballeros", análisis de la obra, publicado en J. Pérez Perucha (dir), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra,* Navalcarnero: Cátedra / Filmoteca española (Madrid), 1997, pp. 579-581. Su extensa sinopsis contiene leves errores.

[12] Sobre este período, se pueden consultar dos textos separados en el tiempo: M. Villegas López, *Nuevo cine español*, San Sebastián: Festival internacional de cine de San Sebastián, 1967; S. Zunzunegui, *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Santa Perpètua de Mogoda: Paidós ibérica (Barcelona), 2005.

1.3. El trailer italiano

Antes de referirnos, brevemente, a las particularidades cinematográficas de la obra en sí es preciso mencionar el avance comercial italiano.

Este trailer no solamente ofrece varios conjuntos de imágenes escogidas por diversas causas, y comentadas con la consabida voz en off, sino que "se dialoga" en él, a la manera de una interpelación teatral, con el público. Don Gonzalo, don Fernando, Sancha y Abengalbón, con la vestimenta que usan en el filme, hacen un aparte en el rodaje y orientan o responden a preguntas formuladas por un reportero sobre la historia narrada. Don Gonzalo se interroga, jocosamente, sobre el valor de los campesinos que, transformados en guerreros, van a combatir a los moros; Fernando dice que se trata de una historia de aventuras, con mucho amor, idea en la que insiste, con alguna duda risueña, Sancha; el jeque moro dice que la pregunta sobre las torturas en la obra resulta morbosa, un poco sádica: sí, hay crueldad y violencia, pero a continuación el comentarista señala que es la imaginación la que debe conformar esa crueldad[13]. Quizá lo más destacado de este avance es la descripción del tono general por parte de don Gonzalo: se trata de una película "epipicaresca"[14]. Con ello, los espectadores que recibían esa publicidad, lógicamente, no podían tener claro qué tipo de película podrían presenciar[15].

1.4. Dos comienzos

La versión española se abre con dos textos didascálicos, que no figuran en la versión italiana consultada. Uno, es cita de Félix Lope de Vega, del *Arte nuevo de hacer comedias*; el otro, hace referencia a un período histórico de la antigüedad griega. El primero incide en la idea expuesta líneas antes sobre la caracterización de la obra:

> Lo trágico y lo cómico mezclado
> harán grave una parte, otra ridícula,
> que aquesta variedad deleita mucho.

---

[13] La censura estatal y la calificación de la Iglesia católica consideraron la película "para mayores de 14 años".

[14] "También me gustaría definirla como una película "epipicaresca", es decir, hecha de elementos épicos y picarescos" (palabras del director que 'coinciden' con las del actor). Están recogidas por José Luis Guarner, y publicadas dentro de una "Entrevista", revisada por Cottafavi, en *Film ideal,* 183, enero 1966, 16b. Dirigirse al espectador de una película es algo que fue frecuente en las dos primeras décadas del cine: en las obras de Méliès o en una parte de las de Chaplin, por citar un ejemplo europeo y otro norteamericano. Se retomó a finales de los 50 como un guiño a los orígenes en directores de la "nouvelle vague" como Jean –Luc Godard.

[15] De hecho, uno de los comentarios de don Gonzalo, acompañado de un gesto muy expresivo, es "se lo vedete, lo capirete… o capirete niente".

> Buen ejemplo nos da naturaleza
> que por tal variedad tiene belleza[16].

El segundo, editorializa "a contrario" acerca de lo que el director va a transmitir. De otra manera, actúa como proforma opuesta al corolario del filme:

> Cuenta la historia que en el siglo IV (a.d.C.) Alejandro Magno pacificó el turbulento Oriente Medio.
>
> Si alguien, llevado por la curiosidad, investiga los resultados de dicha pacificación, descubrirá con asombro que Alejandro Magno pasó a cuchillo a la mitad de la población y metió en prisión al resto.
>
> Esta película narra una de estas pacificaciones que vienen sucediendo a través de los tiempos.

Además, en la película española hay un subtítulo, *o la pequeña guerra de don Gonzalo*, que, en cierta manera, desvirtúa esas ideas generalizadoras.

Aparte de esta disimilitud, constatamos otra, relativa a los colores que destacan sobre la imagen en movimiento los nombres de protagonistas y principales técnicos. Amarillo, azul, verde y rojo no coinciden, cosa que sí sucede con el nombre del director, en rojo, que, cerrando los créditos, da paso al ocre que el pintor está preparando, y que irrumpe con la mano manchada con la que trata de impedir la entrada de los "curiosos"[17].

También, antes de la secuencia final, hay diferencias en las dos versiones y, nuevamente, pensamos que se trata de una suspensión censora. Una voz en off, como la de un narrador de un noticiario, expresa unas ideas que, en 1964, tendrían dificultades para ser literalmente traducidas: "La guerra ha seminato rovine e dolore. Di fronte alle sue ferite, non ci sono nè vincitori nè vinti. Ma basta poco tempo perchè l'amore vinca sull'odio e i nemici d'ieri imparano a vivere insieme". Luego, sí hay coincidencia en el texto con el que el pintor recupera, en presencia física, su papel de relator hasta la aparición de la palabra "fin / fine", que se inscribe en la imagen a la manera de un rótulo "caligariano", encima de los dedos de la mano del nuevo alcalde, don Jaime, mano que aparece en un congelado[18] difuminado, sobre el segundo

---

[16] Corresponde a los versos 174, 177-180. En la selección reproducida y que aparece en pantalla se han omitido los versos 175-176: "y Terencio con Séneca, aunque sea / como otro Minotauro de Pasife".

[17] Quizá nos hallemos ante una convención similar a la que O. Welles nos muestra al principio de *Citizen Kane*: imágenes de verjas, alambradas, cartel de prohibido el paso... La cámara, sin embargo, accede a la habitación en donde agoniza el protagonista. En cuanto a los colores, señalamos que los musulmanes visten capas de un azul intenso, salvo el alfaquí y el verdugo que lo hacen de negro, como negra es también la vestimenta del conde de Castilla. Los trajes de fiesta moros son blancos, y de túnica blanca se casa Halaf.

[18] En la ya mencionada *La caza*, un fotograma –también congelado- del superviviente de la matanza final cierra la película.

término, en profundidad de campo, en donde están los contrayentes y los asistentes a la boda.

1.5. El tiempo de la historia

Se trata, salvo la secuencia inicial y la final, de un relato en "flash-back", desde el punto de vista del pintor al que le han encargado que plasmara los acontecimientos más recientes del pueblo. Con progresión cronológica, el relato se nos va dando a conocer, fragmentariamente, en la senda del fresco que está terminando.

Hay distanciamiento. Se ha dicho que está tomado del teatro brechtiano, pero es una filiación parcial, puesto que los espectadores no tenemos, al principio, un conocimiento completo de su punto final.

Si bien el marco es la Edad Media, los pensamientos que el director introduce están expuestos para su extensión, y comprensión, en nuestra sociedad –son reflexiones para la coetaneidad–, algo que ya había llevado a cabo en obras anteriores. En este sentido, cabría la posibilidad de tomar la ocupación del pueblo castellano por los moros como un reflejo de la ocupación de Italia (entre otros territorios europeos) por las tropas germanas, durante la Segunda guerra mundial. Los árabes –"lo que no está prohibido, es obligatorio. Es el secreto de nuestra fuerza"– se hacen con el control de las actividades comerciales del pueblo, utilizan a sus habitantes (y a los monjes de un monasterio próximo) como mano de obra gratuita, los someten a un ritmo de producción "stajanovista" , con penalizaciones cuando no se cumple lo previsto. "En el firmamento reina un orden matemático, ¿podemos permitir que en la tierra reine el desorden...?", dice Abengalbón al alcalde, y concluye, con su silenciosa aquiescencia, que en la sociedad hay "una raza privilegiada, los guerreros, cuya finalidad es hacer respetar el orden". Castigan salvajemente: han tenido 12 muertos en la rebelión, ahorcan a 24 campesinos[19]; enviarán a las mujeres a al-Andalus si no se entregan los hombres que han marchado del lugar.

Castellanos, moros, sufren los horrores de la guerra, los comportamientos del poder, las transacciones políticas, el despotismo de los gobernantes, atentos a sus intereses que no a los de sus gobernados, y cada vez más alejados de ellos.

1.6. El enfrentamiento decisivo

> El inicio de la batalla es una fiesta de colores y de sonidos. Después del choque de la caballería, cuando comienza la masacre, el color desaparece dulcemente, casi inadvertidamente como para indicar que cuando el hombre lleva a cabo el máximo acto violento, el de matar, la peor traición

[19] El jeque da a conocer su decisión al alcalde, que también será ajusticiado, con una frase sarcástica: "es un buen acuerdo comercial...".

> que el hombre puede cometer contra el hombre (...) la naturaleza misma se retrae perdiendo el más alegre de sus caracteres: el color (...) Los personajes desaparecen casi durante la batalla: las muertes se suceden entre personas desconocidas, de rostros irreconocibles, y se hace difícil distinguir a los árabes de los campesinos. De este modo el espectador no se siente ligado sentimentalmente al acontecimiento, sino que puede, en su conciencia, formular un juicio crítico de lo que ocurre.

A este texto (tomado de la entrevista antes citada) añadimos que el cambio de color a blanco y negro va precedido del cambio en la música de acompañamiento. Pérez Olea sustituye los acordes del *leit motiv* cinematográfico por aires de flamenco, luego habrá solos de diversos instrumentos para 'acunar' los golpes de espada o de lanza, así como la entrada de los hierros en el cuerpo de los contrincantes. La "noche" del blanco y negro se intensifica, además, con la polvareda. Don Gonzalo, poco antes de morir, dirá a su hijo que se ha ido el sol.

2. *Los cien caballeros* desde la historia medieval

Una buena parte de las películas ambientadas en la Edad Media suelen construirse a partir de una serie de tópicos bien conocidos. No es que estos estén del todo ausentes en *Los cien caballeros*. Sin embargo, estamos ante una cinta que presenta una serie de novedades, de puntos de vista un tanto infrecuentes, que la convierten en un interesante ejemplo de cine histórico.

La primera novedad es el período cronológico escogido. Se trata de un impreciso siglo X; y es que, conviene aclararlo, no hay ningún referente que permita datar la historia en un momento más concreto[20]. No es ésta la etapa de la larga Edad Media que ha generado un mayor interés por parte del cine. Aunque hay alguna notable excepción, como *El señor de la guerra* (F. J. Schaffner, 1965), el siglo X, otrora visto como "época oscura" y hoy plenamente rehabilitado por la mayor parte de la historiografía, no ha merecido la atención de los creadores cinematográficos.

Si es novedosa la elección cronológica, no lo es menos la selección espacial. Se trata de Castilla. Pero no es la Castilla de los castillos, ni de las ciudades, sino, como dice el pintor en las primeras imágenes de la película, es la Castilla "tierra de nadie", con Burgos al norte y Córdoba al sur, entre cristianos y musulmanes; es, en definitiva, la Castilla de la frontera.

El mundo de la frontera, de los espacios de colonización, es uno de los más poderosos tópicos de la historiografía hispana[21]. Durante buena parte

[20] Uno de los personajes, un monje, dice que la peste avanza y que estamos a la espera de la Luz que cambiará el mundo. Podríamos con esta segunda alusión, situarnos poco antes del año 1000. Cfr. el texto de H. Focillon, que abre el trabajo.

[21] El concepto de frontera ha servido, incluso, como hilo argumental de la historia medieval hispana: A. MacKay, *La España de la Edad Media: desde la frontera hasta el Imperio (1000-1500)*, Madrid: Cátedra, 1980. Desde la perspectiva andalusí, vid. E. Manzano Moreno, *La frontera de al-Andalus en*

del siglo XX las tesis de Sánchez-Albornoz marcaron la visión de esta sociedad[22]. Según ella, estaríamos ante un modelo social que se caracterizaría por la libertad individual, por una relativa igualdad jurídica y social, por la ausencia de grandes jerarquías. Factores todos sustentados, precisamente, en la realidad de frontera. Todo ello generaría, según esta visión, una sociedad estructurada según un modelo más o menos horizontal, en abierto contraste con las sociedades de Galicia, Asturias o León, organizadas verticalmente.

Esta visión dominante en la producción historiográfica de los años en que se rodó esta película, es claramente perceptible en ella. No hay, en el pueblo ni en la comarca, grandes señores. El conde de Castilla reside en Burgos y, al margen de la presentación más bien grotesca del mismo, no muestra mayor interés por lo que le acontece a los vecinos. Si bien hay personajes más destacados, el protagonismo recae en la comunidad, en el concejo y en su alcalde[23]. Los vecinos aparecen reuniéndose para fijar los precios del trigo y sus condiciones de venta; huyen mancomunadamente del pueblo y, en su temporal exilio en las montañas, organizan un microcosmos social en el que todos tienen un papel que desempeñar. Hasta los niños, personajes casi invisibles para la historiografía de esta época, cumplen un papel clave para la comunidad al protagonizar, *motu proprio*, el robo de las armas a los musulmanes que servirán para reforzar al maltrecho ejército comunitario que se está gestando.

Con respecto a esta especie de milicia concejil que, a duras penas, logra organizar don Gonzalo, creo que en él podemos encontrarnos ecos tanto cinematográficos como plenamente históricos.

En cuanto a los primeros, puede pensarse en el influjo que pudo haber ejercido una película tan exitosa como *Espartaco* (S. Kubrick, 1960). En ella, como es bien sabido, surge un gran ejército de gladiadores y de campesinos dirigido por el famoso rebelde.

Junto a esta posible influencia, hay que tener en cuenta la realidad histórica castellana. Desde el siglo X se documenta la existencia de los llamados caballeros villanos. Hombres de los concejos de frontera que, sin ser nobles,

---

época de los omeyas, Madrid: C.S.I.C., 1991. La frontera, como marco de explicación de varios modelos sociales ha sido estudiada en R., Bartlett – A. McKay (eds), *Medieval Frontier Societies*, Oxford: Clarendon, 1989. Como aportación algo más reciente puede verse el monográfico titulado "Fronteras y límites interiores", *Studia Historica. Historia Medieval*, 23, 2005. Es de particular interés, para el tiempo y el espacio que nos ocupa en el comentario de esta película, el artículo de Martín Viso, "Una frontera casi invisible: los territorios al norte del Sistema Central en la Alta Edad Media (siglos VIII-XI)", en las páginas 89-114 del citado número de la revista.

[22] Fundamentalmente a través de dos de sus principales publicaciones: C. Sánchez-Albornoz, *España: un enigma histórico*, Buenos Aires: Suadamericana, 1956 y *Despoblación y repoblación del valle del Duero*, Buenos Aires: Instituto de Historia de España, 1966. Sobre la contribución historiográfica de don Claudio ver, entre otros, J. L. Martín, *Claudio Sánchez-Albornoz*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.

[23] Mª C. Carlé, *Del concejo medieval castellano-leonés*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1968; *Concejos y ciudades en la Edad Media hispánica. II Congreso de Estudios Medievales*, Madrid: Fundación Sánchez Albornoz, 1990.

y en función de las necesidades bélicas del momento y de su espacio, ven reconocida su especificidad social por poder disponer de un caballo con el que combatir, cuando fuera necesario, a los musulmanes[24]. Algo de esto, sin duda, tuvieron presente los guionistas a la hora de narrar los esfuerzos militares y logísticos de los castellanos. No es una guerra de caballeros. No son los nobles los que combaten a los musulmanes, sino un ejército concejil o, si se quiere, un trasunto de un ejército popular.

Veamos cómo son descritos los musulmanes, los otros protagonistas de la película. Los anacronismos que nos encontramos en ella son especialmente llamativos en el tratamiento de los andalusíes. Ambientada, como decíamos, en el siglo X, no hay ni una sola referencia al Califato cordobés que, precisamente, en esta época, nace y encuentra su momento de esplendor[25]. Los dirigentes musulmanes son "jeques", término mucho más propio de la realidad contemporánea que de la del propio siglo X.

Otros ecos del mundo contemporáneo trasladados al pasado filmado y recreado afectan también al dibujo de los musulmanes. Éstos están totalmente jerarquizados y militarizados, en abierto contraste con el tipo de organización de los habitantes del pueblo castellano. Además, los dirigentes andalusíes aparecen como completamente embebidos en conseguir un gran aumento de la producción agrícola. El jeque llega a hablar de "duplicar la producción" y hasta menciona un "programa de producción". Producción que, naturalmente, han de protagonizar los castellanos bajo la dirección, mecánica y fría, de los musulmanes. Así ocurre con la escena en la que los monjes, desalojados de su monasterio, se ven forzados a segar el trigo al ritmo acompasado de golpes de escudo de un vigilante muslím.

Este discurso "sovietizado" parece responder al clima de guerra fría que se vivía en los años sesenta, pero apenas tiene sentido histórico alguno. Es verdad que la propiedad de la tierra estaba, en buena medida, en manos del estado cordobés, mucho más centralizado y fiscalizado[26] que los emergentes reinos y condados del Norte peninsular. Pero las correrías andalusíes de esta época no tienen la finalidad de ocupar espacios en manos cristianas de modo permanente. Ni en la primera etapa del califato de Abderramán III, ni en la época de Almanzor, se constata este proceso. Hay sí razzias que tienen una finalidad eminentemente predatoria, de obtención de botín y, quizá, secundariamente, un carácter de tipo religioso.

Por otra parte, parece difícil de admitir que los musulmanes hispanos se vieran en la obligación de acudir al espacio cristiano en busca de bienes agrícolas. La diferencia que, a la altura del siglo X, existiría entre la agricultura de buena parte de al-Andalus y el espacio fronterizo castellano, sería

---

[24] A. Barrios (coord.), *Historia de Ávila*, II *Edad Media: (siglos VIII-XIII)*, Ávila: Diputación Provincial, 2000, pp. 126-130 y 199-206.

[25] M. Fierro, *'Abd al-Rahman III: the First Cordoban Caliph*, Oxford: Oneworld, 2005

[26] M. Barceló, *El sol que salió por Occidente (estudios sobre el estado omeya en al-Andalus)*, Jaén: Universidad de Jaén, 1997.

abismal. Frente a espacios irrigados, en los que se aplican técnicas y procedimientos que el mundo árabe ha importado del Oriente al Occidente[27], y con introducción de nuevos cultivos[28], la agricultura castellana de esta época representaría una realidad mucho más modesta y arcaica.

Por el contrario, la descripción de los musulmanes no es absolutamente negativa. Apenas hay referencias a un conflicto religioso entre ambos mundos. Los musulmanes, salvo en una escena, muestran respeto por las creencias y los símbolos cristianos, si bien ocupan un monasterio para utilizarlo como cuartel, al ser destruido su campamento. Al mismo tiempo, tampoco los cristianos combaten a los andalusíes por motivos religiosos que, prácticamente, no se explicitan. Es decir, no hay ni reconquista, ni aires de cruzada[29], sino mera lucha contra la opresión económica y fiscal. Este discurso sí que es bastante novedoso, teniendo en cuenta la enorme importancia que el tema de la Reconquista tenía en el discurso historiográfico hispano.

Es interesante la forma en que se describe la guerra y la batalla final. Lejos de visiones edulcoradas de la violencia en la Edad Media, que tantas veces se veían en el cine de aquellos años, aquí nos encontramos con una visión descarnada de la guerra. Personas mutiladas por su pasado guerrero, como los tullidos que se encuentra don Gonzalo en su visita a Burgos, o una batalla campal, violenta, en la que, a través de primeros planos, vemos una lucha cuerpo a cuerpo, a muerte y feroz. Nada que ver con los combates coreografiados de tantas películas de Hollywood y sí, por el contrario, mucha más relación con una realidad guerrera que parece inspirada en las imágenes del Tapiz de Bayeux, corolario de los modos de guerrear de la Europa del momento[30].

Hay otro aspecto que merece ser destacado: me refiero al protagonismo femenino. En *El Cid* (A. Mann, 1961), doña Jimena es una figura algo pasiva y con un protagonismo menor. Por el contrario, aquí Sancha, la hija del alcalde, interpretada por Antonella Lualdi, es una de las auténticas claves de la historia. Representada como una mujer independiente, ha estudiado latín en Burgos, discute con los hombres, asume responsabilidades de todo tipo. Puede verse en la construcción de este personaje el eco de otras heroínas históricas, tan bien conocidas por la historia como difundidas por el cine de esta época. Pero, a la vez, supone un contraste con los modos de escribir y de explicar la historia de aquellos años en los que lo que hoy conocemos

---

[27] M. Barceló, M. – H. Kirchner – C. Navarro, *El agua que no duerme. Fundamentos de la arqueología hidráulica andalusí*, Granada: El legado andalusí, 1995.

[28] A. Riera, "Las plantas que llegaron de Levante: acerca del legado alimentario islámico en la Cataluña medieval", *Anuario de Estudios Medievales*, 31, 2001, pp. 787-842.

[29] Los 'cristianos' son alentados por don Gonzalo en la batalla decisiva, pura y simplemente, con los gritos de "¡a la carga, a la carga…!". Nada de "Santiago, y cierra España", de años de historiografía del franquismo.

[30] R. Gameson (ed.), *The Study of the Bayeux Tapestry*, Woodbridge: Boydell, 1997. Sobre el ejército y la guerra en esta época, C. Sánchez-Albornoz, "El ejército y la guerra en el reino asturleonés", in *XV Settimane di studio sull'alto medioevo*, Spoleto, 1968, pp. 202-408.

como historia de las mujeres, historia de género, etc., era completamente desconocido.

Puede sorprender, también, una de las escenas finales en donde asistimos a un doble matrimonio: el de Fernando y Sancha, por un lado, y el del hijo del jeque con una joven cristiana, Laurencia. Al margen del guiño a lo que hay llamaríamos interculturalidad por lo que respecta a los esponsales de un musulmán y una cristiana[31], lo más llamativo es que la ceremonia matrimonial no está presidida por un sacerdote, sino por el nuevo alcalde, don Jaime. La historiografía ha estudiado, en los últimos años, la evolución seguida por el matrimonio durante los siglos medievales. Desde uno de los textos pioneros sobre el tema, el afamado y difundido trabajo de Georges Duby[32], es bien sabido que el matrimonio, como ceremonia necesariamente religiosa y consolidada como sacramento, no triunfó hasta el siglo XII. Por ello llama la atención que en una película como ésta, rodada en los años sesenta, esa fórmula primitiva de matrimonio, con seguridad no tan conocida entonces como ahora, fuera la escogida.

Hay que referirse, por último, al grupo de bandidos que, a la postre, acaban colaborando con los vecinos castellanos y siendo parte activa de su victoria final[33]. Nos encontramos, otra vez, con una referencia que es perfectamente documentable en el mundo de la frontera del siglo X. Aprovechándose de la débil presencia política castellana en la zona y del carácter de casi "tierra de nadie", toda una serie de individuos que acabarían dedicándose al bandidaje se concentraban en este espacio. Hay que recordar, a este respecto, que la política foral desplegada en estos años para favorecer una más densa población de estos ámbitos podía suponer el perdón de toda una serie de delitos cometidos en los territorios alejados de la frontera. Lo que hoy denominaríamos el "efecto llamada" pudo haber funcionado en el sentido de canalizar a parte de las gentes situadas fuera de la ley, o que habían tenido problemas de cualquier tipo, hacia estos territorios necesitados de nuevos habitantes.

Se trata, en definitiva, de una visión de la historia medieval, y de la historia de España en particular, bastante novedosa e infrecuente, muy alejada de buena parte de los tópicos e imágenes más usuales en el llamado cine histórico.

---

[31] Las uniones, no siempre matrimoniales, entre musulmanes y mujeres cristianas, están atestiguadas desde los primeros tiempos de la presencia islámica en la Península. Los casos de las hijas de Teodomiro de Orihuela, o la ascendencia materna del propio Abderramán III, son ejemplos bien conocidos y, en absoluto, excepcionales.

[32] G. Duby, *El caballero, la mujer y el cura: el matrimonio en la Francia feudal*, Madrid: Taurus, 1982 (1ª edición francesa,1981).

[33] El jefe de los bandidos, que ha sobrevivido, camina al lado del nuevo alcalde cuando la comitiva, que acompaña a los contrayentes, hace su entrada en el salón decorado con el fresco.

APÉNDICE

Sinopsis

Un pintor está haciendo en una pared de una gran sala un fresco que relata, sincopadamente, los hechos acaecidos en un pueblo de frontera, en Castilla, en torno al año 1000. Molesto por la presencia de la cámara y del operador, advierte que está prohibido entrar en el lugar, hasta que la pintura esté terminada. Sin embargo, acepta narrar(nos) los cuadros. Finalizada la obra y el relato, reaparece: conocemos que su trabajo se ha hecho para celebrar la paz después del combate, con el que se remata la ocupación mora.

Ficha artístico-técnica abreviada[34]

Los cien caballeros

Dir., Vittorio Cottafavi. Guión: V. Cottafavi, José Mª Otero, Giorgio Prosperi, Enrico Ribulsi. Fot., Francisco Marín, en Technicolor. Mont., Maurizio Lucidi. Mús., Antonio Pérez Olea. Prod. Procusa (Madrid), Domiziana Internazionale (Roma), Internazional Germania (Colonia)- Año de prod., 1964. Int.; Mark Damon (d. Fernando), Antonella Lualdi (Sancha), Arnoldo Foà (d. Gonzalo), Wolfgang Preiss (jeque Abengalbón), Rafael Alonso (d. Jaime), Gastone Moschin (hno. Carmelo), Bárbara Frey (Laurencia), Manuel Gallardo (Halaf), Hans Nielsen (alcalde), Enrico Ribuldi (conde de Castilla).

---

[34] Extraída de las fuentes mencionadas, Zumalde Arregui, imdb.com , y de las copias empleadas. La versión española utilizada proviene de una emisión de la película por TVE.

ESCRIBIR NAS MARXES, COMPLETAR O TEXTO: AS NOTAS ÓS VERSOS DO *CANCIONEIRO DA AJUDA**

Mariña Arbor Aldea
Universidade de Santiago de Compostela

1. Unha primeira aproximación ás 310 *cantigas de amor* que se copian no *Cancioneiro da Ajuda*[1] revela un número importante de versos caracterizados pola súa insuficiencia desde o punto de vista textual. Agora ben, unha análise máis detida dos poemas, da gran mancha de tinta negra que constitúen as dúas columnas de escritura nas que se distribúen as cantigas, pero, sobre todo, a análise das múltiples notas que se localizan nas marxes desas columnas, do aparato de glosas que acompaña as pezas poéticas, sitúanos ante un panorama notablemente diferente, definido por unha gran complexidade

---

* Os datos expostos neste traballo son froito parcial dos estudos que sobre o *Cancioneiro da Ajuda* desenvolve a autora no marco do Programa Nacional de Investigación Ramón y Cajal, financiado polo Ministerio de Educación y Ciencia. Ademais, estes datos están tomados dos estudos cos que contribuímos ós proxectos de investigación *Estudo lingüístico e paleográfico do Cancioneiro da Ajuda* (PGIDITO6PXIB240159PR) e *Cancioneiros galego-portugueses: edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico). Proxecto coordinado. USC: edición do Cancioneiro de Cabaleiros* (PDIDITO6CSC20401PR), subvencionados pola Xunta de Galicia, e *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y textos* (HUM2007-61790), que recibe o apoio económico do Ministerio de Ciencia y Tecnología.

[1] Sobre o lugar, data de copia e fortuna deste manuscrito, consúltese C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [1ª ed., Halle: Max Niemeyer, 1904], vol. II, pp. 151-157, 227-288; G. Tavani, *Ensaios Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 94-95, 121-122; A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994; M. A. Ramos, "O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas", in *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 27-47; G. Lanciani, "Repetita iuvant?", in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004,* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143; M. Arbor Aldea, "Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión", in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, 2005, pp. 45-120, e M. Arbor Aldea, "*Cancioneiro da Ajuda.* Historia do manuscrito, descrición externa e contido", in *Cancioneiro da Ajuda*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2008, pp. 11-51.

textual, que supera en moito a constatación do erro, da presenza da falta en *A*, para aproximarnos a unha realidade na que conviven a falta e a súa emenda, o erro e a lección alternativa que cancela ese erro.

En efecto, os 88 folios que hoxe constitúen a antoloxía poética ilustran un laborioso proceso de copia, bruscamente interrompido[2] e estratificado en varios momentos, que ofrece como resultado un texto principal, o das cantigas, escrito por varios amanuenses, quizais tres[3], e un aparato de *marginalia* atribuíble tamén a varias mans, que parece responder a criterios e a cronoloxías así mesmo diferentes[4]. Se no texto principal son perceptibles múltiples raspados, cancelacións e reescrituras de versos ou fragmentos de versos, o estudo das glosas permite establecer unha nítida diferenciación entre un conxunto de notas tardías, escritas por varios lectores que follearon o cancioneiro con posterioridade á súa confección, e que deixaron cumprida

[2] A copia de *A* detense no f. 88v, no refrán –*[N]on cuydara tant auiuer. como*– da composición *Qve muy gran prazer og eu ui*. Ademais, o cancioneiro está inacabado, tanto no que se refire á súa decoración, manifestamente incompleta, como á súa notación musical, completamente ausente. Faltan tamén, se estaban previstas, todas as rúbricas atributivas (cfr. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 143-145; Ramos, "O Cancioneiro", p. 31). O *incipit* das cantigas, os versos que delas se citan neste estudo e as notas que se referirán páxinas máis abaixo están tomados da transcrición que realizamos directamente sobre o orixinal depositado na Biblioteca da Ajuda, en Lisboa. Nesta transcrición, que se mantén no límite da grafía, respéctanse as abreviaturas, colócanse entre parénteses redondas determinados elementos do texto principal que foron cancelados durante o proceso de copia ou de revisión das cantigas, reprodúcense entre parénteses cadradas as minúsculas destinadas a servir como guía para o rubricador (cando están ausentes, a paréntese ofrécese baleira), sinálanse as formas escritas na interliña mediante \ / e indícase con / o cambio de liña. Os caracteres ou secuencias de caracteres ilexibles márcanse mediante asterisco (*). O sinal de chamada que acompaña a maioría das notas escritas nas marxes refírese con =. Neste traballo, os textos van acompañados dunha numeración propia, que remite á ordenación que lles corresponde na edición de *A* que preparamos, e que coincide coa que empregou C. Michaëlis (consideramos, non obstante, como dous textos diferentes, 167 e 168, os dous fragmentos que a filóloga alemá editou como unha cantiga única, numerada como 167 e 168; para os problemas que suscita a copia destas pezas en *A* e para as solucións editoriais que para elas adoptou a crítica, véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. I, pp. 334-336, e A. Correia, *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o "Ciclo da 'Ama'". Edição e Estudo*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001 [dissertação de doutoramento inédita], pp. 347-370).

[3] C. Michaëlis atribuíulle a copia de *A* a unha única man (*Ajuda*, vol. II, pp. 143, 144, 157), atribución que mantiveron H. H. Carter (*Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter (N. York-London, 1941)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007, p. xii) e Tavani (*Ensaios*, p. 56). M. A. Ramos sinalou, non obstante, en 1994 que na transcrición do códice participaran dous amanuenses ("O Cancioneiro", p. 38). Nun estudo presentado en 2004, e aínda inédito, S. Pedro indicou que a copia do cancioneiro é responsabilidade de tres mans diferentes: a primeira transcribiría o texto ata o f. 74r, unha segunda ocuparíase da copia das cantigas entre os ff. 74v e 78v e, finalmente, a terceira reproduciría as composicións presentes nos ff. 40r e 79r-88v da antoloxía poética (cfr. "Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*", in *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Lisboa, 11-13 de Novembro de 2004*. Cito este traballo con autorización e por cortesía da autora, á que quero manifestarlle a miña gratitude).

[4] O conxunto das notas presentes en *A* foi estudado por C. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 167-179, e, desde o punto de vista paleográfico, por S. Pedro, "Análise".

marca do seu achegamento ás pezas poéticas con diferentes comentarios[5], e un amplo número de apostilas que, polas súas características paleográficas, deben ser contemporáneas da copia[6].

De entre estas últimas, que tamén comprenden as indicacións para o decorador[7], merecen destacarse, polas implicacións ecdóticas que revisten, as notas que se derivan do proceso de revisión e de corrección ó que se someteu o texto poético unha vez concluída a súa copia. Delas ímonos ocupar nas páxinas que seguen, analizando o proceso da súa escritura no cancioneiro e, sobre todo, o valor que estas glosas teñen para fixar criticamente o texto das cantigas reproducidas en *A*[8].

2. Son múltiples os fragmentos de texto que foron anulados no *Cancioneiro da Ajuda*, talvez polos propios copistas, mediante o engadido de puntos de supresión ou mediante a súa cancelación cun trazo de pluma. Pero son tamén moi numerosas as pasaxes deste manuscrito que revelan unha intervención posterior ó acto de escritura das pezas poéticas, isto é, unha revisión

---

5 As anotacións tardías presentes en *A* comprenden, ademais de marcas de propiedade e doutros escritos espontáneos, comentarios sobre o contido das cantigas, valoracións relativas á súa calidade e, nun caso, unha proposta alternativa á primeira estrofa da peza *Deste mundo outro ben non querria* (f. 33rb). Para unha análise exhaustiva destas apostilas, véxase Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 175-179, e S. Pedro, "Análise".

6 Para estas glosas, consúltese Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, pp. 167-174; M. A. Ramos, "L'importance des corrections marginales dans le Chansonnier d'Ajuda", in G. Hilty (ed.), *Actes du XX*[e] *Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, Tübingen: Francke Verlag, 1993, vol. V, pp. 141-152, que as abordou no marco da tradición manuscrita da lírica profana galego-portuguesa, e S. Pedro, "Análise".

7 As que S. Pedro denomina "notas para os decoradores" integrarían as letras de espera, as apostilas *fiinda* e *refran* e a nota *azafran*. As letras de espera, presentes en todo o cancioneiro, son as pequenas letras minúsculas que se escribiron, como guías para que o rubricador soubese que letra debía pintar, nos espazos en branco destinados a conter as capitais e maiúsculas ornamentadas. A nota *fiinda*, que se localiza só nalgúns folios de *A*, podería ser entendida como unha indicación para que o rubricador trazase unha maiúscula de módulo menor cá que abría a primeira estrofa da composición –ambas as cobras, ó dispor de espazo para a melodía, poderían confundirse– ou, á vista da súa irregularidade, como un simple traslado dunha apostila xa presente nos orixinais que se empregaron para a copia da antoloxía poética; en canto á apostila *refran*, tamén irregularmente repartida no manuscrito, debe entenderse como un aviso para o rubricador, que debería trazar a maiúscula coloreada prevista para o comezo do retrouso. Por fin, a nota *azafran*, que S. Pedro localiza nos ff. 4, 15, 16, 29 e 37 de *A* acompañando as miniaturas, debía estar destinada a sinalar a gama cromática (amarelo) que debía usarse para pintar o fondo de determinadas viñetas (cfr. S. Pedro, "Análise"; véxase tamén Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 174).

8 Consideramos neste estudo as notas escritas nas marxes do cancioneiro –nalgún caso na interliña ou no intercolumnio– e as emendas, introducidas no texto ou non, que se derivan desas notas. Ademais, analízanse, aínda que neste caso non de modo sistemático, determinadas correccións ou engadidos de letras de espera que teñen evidentes repercusións métricas. Hai que indicar, porén, que estas emendas, moi abundantes e complexas, esixen un estudo detallado que non pode abordarse nesta sede. Quedan, así mesmo, á marxe deste traballo as demais correccións presentes no manuscrito, que precisan dunha análise de conxunto que supera en moito os límites destas páxinas.

do conxunto da copia por parte dunha man que non pode identificarse coa dos amanuenses. Este labor de “control” do texto tivo como resultado a anotación nas marxes das columnas de escritura dun gran número de leccións alternativas ás presentes no texto primixenio, aínda que debe sinalarse que non todas as cantigas, nin sequera todas as que presentan deficiencias desde o punto de vista semántico ou métrico, contan coa correspondente proposta de emenda. Estas leccións marxinais –as que se conservan, algunhas raspáronse– foron escritas entre os ff. 1v e 73r de *A* por dúas mans diferentes, identificables, segundo S. Pedro[9], cun revisor e cun corrector da copia, ós que se lles asignarían cometidos diferentes no proceso de elaboración do cancioneiro.

De acordo coa paleógrafa portuguesa, as notas escritas entre os actuais ff. 1v e 73r de *A* nunha gótica cursiva frecuente na documentación producida no reino lusitano durante o século XIII e comezos da seguinte centuria serían atribuíbles ó revisor da copia. Estas apostilas, que se acompañan na maior parte dos casos por un sinal de chamada que, en ocasións, se repite no interior do verso, comprenden pequenas porcións de texto –un grafema, unha sílaba, unha palabra solta ou, con menos frecuencia, un sintagma– e, nun único exemplo, unha estrofa completa, que se localiza no f. 68rb, á beira da terceira cobra da cantiga *Coydaua meu quand amor non auia*. Ademais, o revisor sería tamén o responsable da indicación *pº dapont̄* (Pero da Ponte), que se le no f. 9vb do códice, en correspondencia coa cantiga *Meus ollos gran cuita damor*, e que é a única referencia explícita a un autor que se localiza en *A*[10], e da nota *vacat*, que acompaña a peza *[O]y eu sempre mia sennor dizer* (f. 69rb), que está duplicada no cancioneiro[11].

---

9 Os datos que se achegan nos dous parágrafos que seguen están tomados de S. Pedro, “Análise”.

10 Este texto formaría parte, segundo a disposición do códice da Ajuda, do ciclo de cantigas que integra pezas atribuídas en *B* a Pai Soarez de Taveirós. Para S. Pedro, “Análise”, dado que do poema só se reproduciu a primeira cobra, a referida nota podería aludir a un problema vinculado á copia errada da peza neste lugar –pero as circunstancias que caracterizan a súa transcrición son comúns a outros textos de *A*– ou á propia atribución da cantiga. A este respecto, cabe sinalar que non se rexistra, en todo o *corpus* lírico profano galego-portugués, un texto cun *incipit* ou verso similar outorgado a Pero da Ponte (cfr. http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:8:9365362748645039191::NO::P8_IDC,P8_SEQ_ID:1691%2C2).

11 A cantiga reprodúcese, con escasas variantes, nos ff. 67v e 69rv de *A* (cfr. E. Gonçalves, “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, in M. Tyssens (ed.), *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Liège: Université de Liège, 1991, pp. 447-467, p. 458; Lanciani, “Repetita iuvant?”). Para C. Michaëlis, a apostila *vacat* podería estar indicando, xustamente, a copia repetida do texto: “Um leitor muito mais moderno que o annotador de costume pôs á margem da cantiga No. 253[b], em caracteres que parecem datar do sec. XVI, a palavra *Vacat*, para marcar a repetição” (*Ajuda*, vol. I, p. 486). Noutro lugar, a estudosa indica: “A minha interpretação de *vacat* por *está de vago* = *sobeja* discorda da que foi proposta, ha pouco, pelo unico perito com quem troquei palavras a respeito das notas marginaes. O já citado S[nr] Brito Rebello que olhou com viva curiosidade e criterio superior para o velho pergaminho julga que *vacat* significa *falta*, ou *está vazío*, e refere a nota ao claro, deixado a principio da cantiga, para o illuminador ahi pintar em côres um *o* grande. Mas estes claros repetem-se mais de cem vezes e mal podem ter surprehendido o leitor, por pouco attento que fosse. O caso

A inmensa maioría das notas que acabamos de referir serían trasladadas ó texto por unha man diferente, que S. Pedro identifica, no traballo citado, coa dun corrector. Este amanuense escribiría, ademais, nas marxes dos folios determinadas apostilas que completan ou que substitúen as feitas polo revisor. O corrector engadiría, en efecto, estas notas naqueles casos en que a emenda implicaba unha modificación substancial da lección escrita previamente, isto é, naqueles casos en que a corrección supuña o raspado e a escritura dun texto novo que en ocasións podía incluír un verso completo, ou incluso máis. Estas anotacións do corrector, que lle servirían como un promemoria ou como un medio para evitar a consulta continua do orixinal, auxiliaríano durante a execución do seu traballo, que se estende entre os ff. 2v e 72r de *A*, e que se desenvolvería nas seguintes fases: primeiro, identificaríase a apostila marxinal escrita polo revisor e o segmento do verso que se debía modificar; despois, e en función do tipo de emenda que houbese que efectuar, procederíase a realizar a corrección, raspando o texto primitivo; cando a pasaxe era complexa, o corrector, para evitar cometer erros, podía substituír a nota do revisor por unha máis extensa ou completala con outras palabras do contexto. Unha vez concluída a corrección, que podía implicar o raspado da forma que servira para realizala, pasaríase á emenda seguinte. Debe sinalarse, non obstante, que non todas as notas escritas nas marxes de *A* foron atendidas por este amanuense, talvez porque se interromperon os traballos de copia do cancioneiro.

3. Ademais de ilustrar o complexo proceso de preparación dun códice medieval, neste caso en concreto, do *Cancioneiro da Ajuda*, as anotacións atribuíbles ó revisor e ó corrector dos textos teñen, desde o punto de vista ecdótico, un gran valor. Nas páxinas que seguen, e á luz das indicacións de S. Pedro, que lle outorgan a estas apostilas unha organicidade, unha consistencia e unha secuenciación no proceso de copia do códice da que ata agora carecían, e que é vital para a súa correcta interpretación, transcríbense os *marginalia* do revisor da copia, que van acompañados pola indicación da cantiga e verso ó que remiten e, cando proceda, pola nota engadida polo corrector. Nalgún caso, incluímos, ademais, emendas de letras de espera ou engadidos de maiúsculas, quizais atribuíbles ó revisor, que teñen implicacións métricas. En todos os puntos, comentarase oportunamente a situación que hoxe presenta o manuscrito e o valor da lección escrita na marxe:

[f. 1vb] =*e*. Cantiga 4, v. 7: *E creed(o) ora hũa ren*. O elemento anotado na marxe foi introducido no texto, que ofrece indicios de corrección a partir da segunda vogal palatal de *creed*. A métrica é a semántica do texto son satisfactorias.
[f. 3vb] =*o*. 12, vv. 5-6: *todo uoleu cuyd a soffrer se menda / a morte non toller*. A emenda foi efectuada. Os dous versos, que son metricamente regulares, están escritos sobre

da repetição, pelo contrario, é unico, merecendo por isso uma nota" (*Ajuda*, vol. II, p. 174, n. 3). Podería referir, talvez, esta apostila que o texto faltaba nos materiais cos que se colacionou *A*?

raspadura. O grafema anotado polo revisor vai acompañado pola lección do corrector *todo uoleu cuyd(a) asofrer / semẽda \a/ morte*. Obsérvese a coincidencia no erro entre a lección do verso e a escrita á marxe (reduplicación da vogal central *a*).
[f. 3vb] *creede que amj̄ e*. 12, v. 7: *E creede que amin e*. O verso, que é satisfactorio, foi emendado. Neste caso, o sintagma anotado na marxe debe atribuírse ó corrector.
[f. 4ra] =*e*. 14, v. 15: *Ca se eu ouuess poder*. O grafema presente na marxe, que corrixe unha probable omisión de copista, non se introduciu no texto. A marca que sinala o punto do verso ó que debería trasladarse localízase despois de *ouuess*.
[f. 4rb] =*çeey*. 15, vv. 3-4: *eo que / muito re (~~cey~~). de mia uĩjr todo mia / uen*. A lección da marxe non se inseriu no texto. A marca que sinala o punto do verso no que debería efectuarse a emenda sitúase sobre o grafema correspondente ó primeiro elemento palatal do segmento tachado. A variante corrixiría unha posible omisión de copista, que tornaba o verso hipómetro.
[f. 5rb] =*am*. 19, v. 19: *log aueran aquerer*. O verso presenta indicios de corrección en correspondencia co último grafema da forma verbal de futuro. O verso é insuficiente desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 5rb] =*Comogeu*. 19, v. 22: *Comogeu uiu e non poral*. O texto primitivo foi modificado. O verso é semántica e metricamente aceptable. A lección marxinal vai acompañada pola nota do corrector *uiu e nõ poral*.
[f. 5va] =*r*. 20, v. 5: *que poden sa coita perder*. O grafema correspondente á vibrante final da forma de infinitivo foi retocado. O verso é válido desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 5va] =*a*. 20, v. 19: *deu soffrer cuitae ueer*. O grafema final da voz *cuita* foi modificado (sobre ese elemento raspouse a marca de corrección). O verso é satisfactorio.
[f. 5vb] =*meterõ men seu*. 21, v. 6: *e meteromen seu poder en que estou*. O verso foi corrixido; durante a fase de emenda, e á vista da lección marxinal, produciuse un erro por omisión de copista.
[f. 5vb] =*beno*. 21, v. 9: *beno sabe deulla mellor* (*dona*). A emenda trasladouse ó verso, así semántica e metricamente correcto.
[f. 6va] =*e*. 24, v. 11: *de gran cuita por mio negar*. O verso, que foi modificado en correspondencia coa vogal palatal da preposición, é satisfactorio.
[f. 6va] =*r*. 24, v. 14: *se me quiserdes engãnar*. O grafema correspondente á vibrante final da forma de infinitivo *engãnar* foi retocado. O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 6va] *e*. 24, v. 22: *A gran coita me faz iurar*. Non se aprecian indicios de corrección no verso, que é metricamente acorde co patrón compositivo da cantiga. A nota da marxe non se trasladou ó texto (podería substituír a maiúscula decorada do inicio do verso).
[f. 6vb] =*parti*. 25, v. 10: *doutra gran coita me party*. O texto foi modificado en correspondencia coa forma verbal. O verso é semántica e metricamente satisfactorio.
[f. 7rb] *p̱der*. 27, v. 19: *e podela ya perder*. A forma de infinitivo, neste caso escrita polo corrector, foi introducida no verso, que é válido desde o punto de vista da semántica e da métrica.
[f. 7rb] *sol* (raspado). 27, v. 20: *mia sẽnor sol por uos ueer*. O verso, que foi modificado, é satisfactorio desde o punto de vista semántico e métrico. A nota do revisor, que se raspou, está acompañada pola lección *sol por uos ueer*, atribuíble ó corrector.
[f. 7vb] =*o*. 29, v. 11: *enon osmogeu neno sey*. O sintagma *o sey* foi introducido no texto sobre raspadura. O verso é correcto.

[f. 7vb] =*e*. 29, v. 28: *oy mays mia mort ca uiuer*. O elemento escrito na marxe non se trasladou ó verso; neste obsérvase a presenza dunha marca de corrección inmediatamente despois da forma *mort*. A emenda suple, con toda probabilidade, unha omisión de copista.
[f. 9ra] *e*. 37, v. 8: *Senpre ƒuiç e amor*. A lección marxinal, que non se inseriu no verso, corrixiría a súa hipometría. Talvez debería ser esta a letra que debía pintarse como maiúscula de comezo de estrofa (véxase a pequena liña que acompaña a presente no manuscrito).
[f. 9va] *pº dapont̄*. 39, v. 1: *MEus ollos gran cuita damor* (*vide supra*, epígrafe 2).
[f. 10rb] *E*. 42, v. 22: *ia mia cuita mia sēnor*. De introducirse no verso, a maiúscula, talvez atribuíble ó revisor, resolvería a hipometría que o afecta. A nota pode estar chamando a atención sobre un posible erro, que se cometería ó pintar a maiúscula de inicio de estrofa no lugar equivocado (no verso precedente; as dúas estrofas anteriores da cantiga, primeira e segunda, teñen sete versos; esta, a terceira, de acordo coa decoración, tería unicamente seis). Idéntica é a situación da cobra seguinte (véxase canto se indica nas liñas que seguen).
[f. 10va] *E*. 42, v. 29: *pois u9 outro ben nō fal*. A introdución no texto do elemento escrito, quizais polo revisor, entre a liña de xustificación e a liña marxinal vertical paralela a esta eliminaría a hipometría do verso. Neste caso, o erro, que parece encadearse co comentado a propósito da nota precedente, pode estar xustificado por un salto de igual a igual (tanto o verso que porta a corrección marxinal coma o anterior comezan de idéntico modo, co sintagma *e pois*: *E pois poder a delle ualer. / pois u9 outro ben nō fal*).
[f. 10va] *sen̄or*. 43, vv. 1-4: *Nostro sennor como iaço coitado mor/rendassi ental poder damor que me to/lleu o sen τ mal peccado al me tolle de que / me faz peor*. A emenda trasladouse ó verso, que é métrica e semanticamente satisfactorio. O labor de corrección supuxo a reescritura das tres primeiras liñas de texto da cantiga. Esta lección vai acompañada por outra, máis extensa, anotada polo corrector: (cortado)*omo iaço coitado morrēd assi ental poder damor /* (cortado)*o ssen τ mal pecado. al me tolle \d'/ q̄ me ffaz*.
[f. 10vb] *τ*. 44, v. 14: *nō me q̄r matar a meu prazer*. A forma escrita no intercolumnio, talvez polo revisor, e que debería abrir o verso, corrixiría a súa hipometría.
[f. 11ra] =*morrendassi*. 45, v. 15: *pois est assi morrer assi*. A lección presente na marxe non foi considerada; o verso é metricamente correcto.
[f. 11rb] *e*. 46, v. 15: *Desta cuit an que me uos tēedes*. No interior da maiúscula de inicio de estrofa escribiuse o grafema sinalado, *e*, que non foi introducido no texto. O verso é hipómetro (probablemente debería substituírse con este elemento a maiúscula que o inaugura).
[f. 11rb] =*q̄*. 46, v. 22: *E pois que deus non q̄ me uallades*. A lección marxinal trasladouse ó verso, que foi modificado. A forma anotada polo revisor está acompañada por unha porción de texto máis extensa: *ds̄ nō q̄r q̄ me uallades*, escrita polo corrector. Como pode deducirse das notas marxinais e do verso da cantiga que se reproduce, cando procedeu á emenda, o amanuense cometeu un erro por omisión (a forma *quer* non se introduciu no verso).
[f. 11rb] =*me*. 46, v. 23: *nen me q̄irades mia coita creer*. A lección da marxe foi inserida no texto. Tamén neste caso, esta lección está acompañada por outra máis extensa, escrita polo corrector: *q̄ q̄irades mia coita creer*, que entra en contradición co anotado no verso (podería verificarse a existencia dun erro por repetición na segunda das apostilas escritas á marxe). O verso é aceptable, semántica e metricamente.

[f. 11va] =*log.* 47, v. 19: *mais tollemē log aqueste cuidar.* A glosa marxinal foi introducida no verso, que é semántica e metricamente satisfactorio.
[f. 12rb] =*e.* 50, vv. 7-8: *τ se me uos qui/serdes fazer al. amor e deus log ma(l) / faran mal.* O elemento marxinal non se trasladou ó texto. Talvez debería corrixirse a forma *mal* (primeira), que presenta o último caracter anulado (seguramente se produciu un erro de copista por anticipación), e que debería transformarse en *me.* Obsérvese que a voz *log* non mereceu a atención do revisor.
[f. 12rb] =*uos.* 50, v. 12: *ca pois uos ueio de tod eu ben ey.* A nota marxinal, que está acompañada por outra máis ampla, *ueio de todeu ben ey*, escrita polo corrector, foi introducida no texto. O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 12vb] =*muy.* 51, v. 16: *que uiss ouosso muy bon pareçer.* A forma da marxe, que se acompaña da nota de corrector *bō pareçer*, trasladouse ó texto. O verso é satisfactorio.
[f. 12vb] =*e.* 51, v. 23: *morteca mais esta coita soffrer.* A vogal foi introducida no texto, concretamente na forma *morte*, anulándose a marca de corrección. O verso é satisfactorio.
[f. 13ra] =*pois.* 53, v. 3: *uījr a outro / pois nasci.* A lección escrita na marxe pasou ó verso, que é válido desde o punto de vista da métrica e da semántica.
[f. 13rb] *y.* 53, v. 16: *non me ualy τ q̄ farei.* O grafema presente na marxe trasladouse ó verso, que é correcto.
[f. 13rb] =*τ enlle.* 53, v. 24: *τ enlledizer qual tortey.* A lección da marxe foi incluída no verso, que é aceptable desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 13rb] =*for.* 54, v. 10: *e d's se uos for en prazer.* O texto, que foi corrixido a partir da forma pronominal *uos*, incorporou a forma verbal escrita na marxe. O verso é satisfactorio.
[f. 13vb] *a saber.* 56, v. 15: *nunca o p̲ mī a saber.* O sintagma escrito na marxe trasladouse ó texto, que se modificou en correspondencia cos seus dous últimos vocábulos. O verso é correcto.
[f. 16rb] *τ.* 65, v. 2: *pero sei que pois antela for.* O elemento escrito no intercolumnio corrixiría a hipometría do verso.
[f. 18va] =*me.* 72, v. 8: *que me sera mia morte me mester.* A glosa da marxe inseriuse no verso, que é aceptable desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 18vb] =*fazer.* 74, vv. 2-3: *de me tan muito mal. faẑ pois eu non / sei al ben querer.* O texto foi emendado de acordo coa lección marxinal, que está acompañada pola nota *pois eu nō*, escrita polo corrector. O verso afectado, o 2, é válido semántica e metricamente.
[f. 19rb] *se nō uedes q̄lle rogarey eu.* 75, v. 23: *se non uedes quelle rogarey eu.* O verso, que foi modificado de acordo coa lección escrita na marxe polo corrector, é satisfactorio.
[f. 19rb] *τ.* 76, v. 16: *quando u9 nō uir nē u9 falar.* A nota tironiana, que está escrita no intercolumnio, resolvería a hipometría do verso.
[f. 20va] =*me.* 81, v. 24: *eleixar man de me pre( ) gūtar ia.* A lección marxinal, que está acompañada pola nota do corrector *de me p̂gūtar ia*, foi trasladada ó texto. O verso é aceptable desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 20va] =*en.* 81, v. 25: *e se o nō ar quiseren ( ) fazer.* A terminación da forma verbal *quiseren* foi retocada de acordo coa lección escrita na marxe. O verso é correcto.
[f. 21rb] *q̄ q̄rria nulla rrē.* 82, v. 19: *do que querria nulla ren.* O verso, que é satisfactorio, foi modificado atendendo ó sinalado na marxe polo corrector.
[f. 21rb] =*bē.* 83, vv. 2-3: *de uus seruir nen de uus (~~ben~~) / querer. ben mayor ca mī sennor nen ou/tra ren.* A lección anotada na marxe, que está acompañada pola indicación do corrector *mayor ca mī*, e que emenda un erro por anticipación do copista, foi in-

troducida no texto. O verso, que recupera o elemento en rima, é aceptable métrica e semanticamente.

[f. 21rb] =*ia.* 83, v. 4: *uallame ia contra uos a ma/yor.* A forma escrita na marxe trasladouse ó verso, que é correcto.

[f. 21va] =*uos.* 83, v. 17: *que me ualla q̄ uos en poder ten.* O verso, que foi corrixido de acordo coa glosa marxinal, é válido desde o punto de vista métrico e semántico.

[f. 23ra] =*mia.* 89, v. 20: *comogeu uiuo. τ d's que mia podia.* A lección marxinal inseriuse no verso, que é métrica e semanticamente correcto.

[f. 23va] =*e.* 92, v. 26: *nen saberei quexest mal.* O grafema da marxe non se introduciu no texto, que parece afectado por un erro por omisión de copista. O verso é hipómetro.

[f. 23vb] =*tal.* 93, v. 7: *nunca lles tal uerdade / negarei.* O verso, que foi modificado atendendo á nota da marxe, é métrica e semanticamente satisfactorio.

[f. 24rb] =*el me.* 96, v. 24: *que el me faz ensandeçer.* A nota marxinal trasladouse ó verso, que é correcto desde o punto de vista semántico e métrico.

[f. 24va] =*por uos.* 97, v. 6: *a uos de quanto mal me uen.* A lección marxinal, que non se introduciu no texto, permitiría corrixir unha omisión de copista no segundo verso do refrán, que así coincidiría na súa medida cos demais versos da estrofa. A marca que sinala o punto do verso no que debía inserirse o sintagma escrito na marxe está colocada entre as formas *me* e *uen.*

[f. 24va] =*e.* 97, v. 9: *dized miora si d's u9 perdon.* O grafema escrito na marxe, que solventaría unha posible omisión do copista, e que regularizaría a medida do verso, non foi trasladado ó texto. Unha marca de corrección sinala que ese elemento debía introducirse despois da forma verbal *dized.*

[f. 25rb] *q̄lle qⁱs sē̂p̂ doutᵒ rē.* 100, v. 5: *q̄lle qⁱs senpre doutra rē / mellor.* De acordo co indicado polo corrector, o verso foi emendado. É satisfactorio semántica e metricamente.

[f. 25va] *e.* 101, v. 29: *Tod a questo por mal de mi e.* Aínda que sobre a vogal palatal que pecha o verso se observan restos dunha marca de abreviación que foi raspada, talvez o grafema escrito na marxe non se trasladou ó texto ou non se empregou para a súa corrección (debería inserirse como maiúscula adornada de comezo de estrofa). O verso é hipómetro.

[f. 25vb] *eu uiss e por aq̄sto nō.* 102, v. 23: *u a eu uiss e por aquesto non.* A lección marxinal, escrita polo corrector do texto, coincide coa presente no verso, que foi modificado, e que é válido desde o punto de vista semántico e métrico.

[f. 26ra] *ds̄ dela bē nē dessi.* 102, v. 30: *non me / de deus dela ben nen dessi.* O verso, que é satisfactorio, foi reescrito; concorda co sinalado na marxe polo corrector.

[f. 26rb] =*ualuera.* 103, v. 16: *mais me ualuera demorrer enton.* A lección presente na marxe, que está acompañada pola nota *de morrer enton*, escrita polo corrector, foi introducida no texto. Métrica e semanticamente, o verso é satisfactorio.

[f. 26va] =*mey.* 104, v. 16: *do que me tolle p̲o mey pauor.* A glosa trasladouse ó verso, que é correcto desde o punto de vista métrico e semántico.

[f. 26va] =*toller podia.* 104, v. 21: *q̄ est omais que me toller podia.* O verso, que é satisfactorio desde o punto de vista semántico e métrico, foi modificado de acordo coa lección escrita na marxe.

[f. 26vb] **eu sem.* 105, vv. 1-3: *Ora ueieu que fiz muy gᵒn folia τq̄ p̲di / ali todo meu sen. por q̄ dixe ca nō q̄ria grā bē.* A lección presente na marxe, que debe colmar un salto de copista, foi introducida no verso, que é válido semántica e metricamente. Esta nota está acompañada por unha indicación máis extensa, atribuíble ó corrector: *Ora ueieu q̄ fiz muy grā folia / τ q̄ p̲di ali todo meu ssen. por q̄ dixe / ca nō q̄ria \gran/ bē.*

[f. 27rb] *nūca p̲ seu grado.* 106, v. 28: *disesse a outre nunca per seu grado.* De acordo coa nota da marxe, atribuíble ó corrector, o verso foi reescrito. É satisfactorio semántica e metricamente.
[f. 27va] =*o.* 107, v. 15: *[E] por atal coido sēpr a uiuer.* O grafema correspondente á velar introduciuse no texto como último elemento da forma verbal *coido.* O verso é correcto.
[f. 27va] =*ela.* 107, v. 17: *ca me fez \τ/ ela muy gran coytauer.* A lección marxinal, que está acompañada pola nota (cortado) *muy grā coytauer,* atribuíble ó corrector, foi trasladada ó verso, que se reescribiu na súa práctica totalidade (con excepción das formas *ca me*). Antes da forma *ela,* engadiuse na interliña *τ,* elemento que torna anómalo o verso e que podería ser froito da interpretación errónea do sinal de chamada que acompaña a lección escrita polo revisor do texto.
[f. 27va] =*sera.* 107, v. 18: *de que ia mais nō sera sabedor.* A lección, que se completa coa nota *sabedor,* escrita polo amanuense encargado de corrixir a copia, pasou ó texto. O verso é satisfactorio.
[f. 28ra] =*amj.* 109, v. 6: *[C]a tal dona si deus ami perdon.* A lección escrita na marxe trasladouse ó verso, que é correcto desde o punto de vista da semántica e da métrica.
[f. 28rb] *e.* 110, v. 12: *e fezera de me matar mellor.* O grafema escrito no intercolumnio non se inseriu no verso, que é correcto.
[f. 28rb] *τ.* 110, v. 15: *ei tan gran coita pola ueer.* De contemplarse a lección escrita no intercolumnio, resolveríase a hipometría do verso.
[f. 28rb] =*eu.* 110, v. 19: *e poren sei eu ben per bōa ffe.* A lección da marxe, que está acompañada pola nota de corrector *ben p̲ bōa ffe,* foi trasladada ó texto. O verso, que foi modificado na súa práctica totalidade –con excepción de *e poren*–, é satisfactorio.
[f. 29rb] *por uos morto for.* 112, vv. 3-4: *e pois eu por uos / morto for nō mio poḋedes fazer.* A lección presente na marxe da columna de escritura, que está acompañada pola nota do corrector *nō mjo poderedes fa*(cortado), foi introducida no texto. O verso é regular.
[f. 30ra] *bē uos q̄ro.* 114, v. 11: *qual bē u\9/ q̄ro. mais a d's rogar.* De acordo coa nota do corrector, o texto foi emendado. O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 30ra] *q̄u9 eu.* 114, v. 20: *q̄ u9 euame mais doutra moller.* O texto foi modificado seguindo a lección da marxe, neste caso atribuíble ó corrector. O verso é satisfactorio.
[f. 30ra] =*uos.* 115, v. 3: *ca uus men/tiu se non mal.* A lección marxinal non se trasladou ó verso, que é hipómetro. A marca que sinala o punto do texto no que debería introducirse o pronome localízase despois da forma verbal *mentiu.*
[f. 30va] =*e.* 116, v. 11: *el muite uos. emin en que errar.* O grafema anotado na marxe inseriuse no texto despois da voz *muit.* O verso é correcto.
[f. 31ra] =*o.* 118, v. 14: *quēna tan muito ame come mī.* O verso modificouse a partir de *muit* con axuda da lección escrita na marxe, que se completa coa nota do corrector *o ame come mj̄.* O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 31ra] =*todesto.* 118, v. 15: *[E] por todesto mal dia naçi.* Con excepción do enlace preposicional, todo o verso foi reescrito. A lección da marxe, que se integrou no texto, está acompañada pola nota do corrector *por todesto maldia naçi.* O verso é satisfactorio.
[f. 31va] =*qⁱser.* 120, v. 14: *se nō aquen d's qⁱf dar.* A forma anotada na marxe da columna de escritura foi trasladada ó verso, que é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 31va] =*uos.* 121, v. 5: *sen uosso gᵒdo me uos faz amor.* A forma pronominal escrita na marxe integrouse no verso, que é semántica e metricamente correcto.

[f. 31va] =*u*. 121, v. 6: *e sen o / meu q̄rer gran ben sennor*. O sintagma *meu q̄rer* é froito de corrección. O verso é satisfactorio.
[f. 31va] =*uos*. 121, v. 16: *des q̄ uos uirō estes ollos me9*. A lección anotada na marxe foi introducida no verso, que é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 32va] =*ie*. 126, v. 8: *que ie soy uotr ome lige*. A partir da completiva *que*, o texto foi modificado atendendo á forma presente na marxe, que se completa cunha apostila máis extensa, atribuíble ó corrector: *q̄ ie soy uotr ome lige*. O verso é satisfactorio.
[f. 32va] (cortado)*ꝑti de q$^{\omega}$nteu al no mūdo deseiaua*. 127, vv. 5-6: *e por a quela / logo me parti de quanteu al no mū/do deseiaua*. O verso, semántica e metricamente aceptable, foi reescrito na súa totalidade atendendo á anotación da marxe, realizada polo corrector da copia.
[f. 32vb] =*señor*. 128, v. 1: *Niun consello señor nō me sey a esta coi/ta que me faz auer*. O texto foi modificado consonte á glosa marxinal, que se completa con esta nota do corrector: *nō me sey a esta coy*(cortado). Con excepción dos dous primeiros vocábulos, toda a primeira liña de escritura foi anotada sobre raspadura. O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 32vb] =*y*. 128, v. 4: *e pois aqui tamanna coita ey*. De acordo coa indicación da marxe, o último grafema da forma verbal *ey* foi retocado. O verso é correcto.
[f. 32vb] =*eu*. 128, v. 7: *E perdud ei eu odormir eo sen*. A lección da marxe, que está acompañada pola nota *o dormir eo sen*, atribuíble ó corrector, introduciuse no texto. O verso, que se modificou desde o auxiliar *ei*, é hipérmetro.
[f. 32vb] *e*. 128, v. 13. *[E] ([N̶]) nunca eu tamanna coita ui*. Á beira da letra de espera escrita inicialmente, talvez o revisor engadiu, nun segundo momento, *e*. Ademais, ó comezo do verso escribiuse, en letra miúda, *n*. A corrección é necesaria para recuperar a medida do verso, hipómetro.
[f. 33ra] =*e*. 129, v. 11: *de quantas donas ui nen ueerey*. A última forma do verso foi corrixida atendendo á nota da marxe. O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 33rb] =*nō*. 129, v. 20: *se nō por quelle non disso gran mal*. A lección da marxe trasladouse ó texto, que foi reescrito a partir da forma pronominal *lle*. O verso é correcto.
[f. 33va] *muy* (raspado). 130, v. 12: *que eu attend ondei muy g$^{\omega}$n pauor*. O texto foi emendado de acordo coa lección da marxe, que foi anulada, e que está acompañada pola nota do corrector *muy g$^{\omega}$n pauor*. O verso é satisfactorio.
[f. 33vb] =*mia*. 131, v. 13: *e se quiserdes mia sēnor poren*. A lección marxinal, que se completa coas formas *señor porē*, escritas polo corrector, foi introducida no texto. O verso é válido desde o punto de vista da semántica e da métrica.
[f. 34rb] =*ueer*. 133, vv. 1-2: *Agora uiueu como querria ueer / uiuer quantos me queren mal*. A lección escrita na marxe inseriuse no verso, que é correcto.
[f. 34rb] =*se nūca*. 133, v. 6: *se nū/ca de pois ar ui prazer*. No verso, que é hipómetro, non se observan indicios de emenda. Despois de *nunca*, apréciase unha marca de corrección, que parece indicar que se debía introducir algún elemento no texto. Quizais houbo un erro por parte do revisor na escritura da lección que debía servir como base para a emenda.
[f. 34va] =*rey*, =*dizer*. 134, v. 5: *llousarei end eu / dizer nulla ren*. A última sílaba da forma verbal de futuro foi retocada. Ademais, a forma de infinitivo foi traslada ó verso, que é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 34vb] =*o*. 134, v. 6: *mais ueela ei / pouc e irey en*. A glosa marxinal non se empregou para modificar o texto (tras *pouc* obsérvase un *o* en tinta feble e letra miúda, que non parece atribuíble ó corrector da copia).

[f. 34vb] =*muy*. 135, vv. 3-4: *de mia sennor muy fremosa q̄ ui polo / meu mal e de mi que sera*. A lección marxinal, que está acompañada polo sintagma *fremosa q̄ uj polo*, escrito polo corrector, inseriuse no texto. O verso, que foi anotado sobre raspadura a partir, xustamente, da forma recollida na apostila do revisor, é satisfactorio semántica e metricamente.
[f. 35ra] =*uiuerey*. 135, v. 14: *mentreu uiuer mais nō uiuerei ia*. A lección da marxe foi trasladada ó verso, que é correcto desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 35ra] =*nō*. 135, v. 22: *[P]oila non ueg e coiden qᵒnto ben*. A glosa marxinal, que se completa coa nota do corrector *poila nō ueg e coidē / qᵒnto bē*, foi introducida no verso, que se reescribiu na súa totalidade (con excepción de *[P]oila*). O verso é satisfactorio.
[f. 35rb] =*a*. 136, v. 22: *E por aquesta coideu a morrer*. Atendendo ó grafema escrito na marxe, corrixiuse a vogal final de *aquesta*. O verso é válido semántica e metricamente.
[f. 35vb] =*pareçer*. 137, v. 31: *en pareçer e en tod outro ben*. A lección escrita na marxe, que está acompañada pola nota do corrector *τ entod outro ben*, trasladouse ó texto. O verso é aceptable desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 35vb] =*ueio*. 138, v. 1: *[S]Ennor fremosa uei( )o uus quei/xar*. O texto primixenio, que ofrecía a lección *uēno*, foi emendado con axuda da glosa marxinal. O verso é correcto.
[f. 35vb] =*pois*. 138, v. 2: *por que uus am(ẹ) e amei pois ( ) u9 / ui*. A lección da marxe inseriuse no texto. O verso é válido semántica e metricamente.
[f. 35vb] =*uos*. 138, v. 3: *e pois \uos/ desto queixades de mi*. A forma pronominal foi introducida no verso, escribíndose na interliña. O verso é correcto desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 36ra] =*o*. 139, v. 2: *por quea uei(ạ) mui ben pareçer*. O grafema anotado na marxe, que non se trasladou ó texto, corrixiría un erro de copista, xa sinalado mediante un punto de supresión.
[f. 36rb] *estou deuos sen̄or por hū* (cortado). 140, v. 3: *estou deuos sēnor por hūa / ren*. O verso, que foi reescrito consonte á lección que o corrector anotou na marxe, é satisfactorio.
[f. 36va] =*τ morrera mais / cuydey*. 141, v. 4: *amorrer τ morrera mais cuydey*. O verso, que é correcto na súa lección actual, reescribiuse a partir de *morrer* de acordo coa nota presente na marxe.
[f. 36vb] *e*. 142, v. 13. *[E] [D]ixelleu ia uos digo*. No intercolumnio, seguramente o revisor do texto engadiu o grafema correspondente á palatal. Dentro da propia columna de escritura, anotouse a dental, ausente. A corrección restaura a medida do verso.
[f. 36vb] *q̄ eu morrer fillara* (?). 143, v. 7: *[P]ois que eu morrer fillara*. O texto foi modificado seguindo a lección escrita na marxe polo corrector. O verso é satisfactorio.
[f. 37rb] *e*. 144, v. 19. *[E] [N]unca mend eu partirei*. Á esquerda da letriña para o rubricador, que inicialmente debía ser o *n*, talvez o revisor escribiu no intercolumnio un *e*, necesario para colmar a medida do verso.
[f. 37rb] = *q̄*. 146, v. 2: *pois q̄ me faz senpre pesar ueer*. A lección marxinal trasladouse ó verso, que é correcto desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 37va] = *quē*. 147, v. 1: *[ ]Ennor fremosa non ei oieu / quen*. A glosa debeu servir para corrixir o texto. Debaixo do grafema final de *quen* aprécianse indicios de raspadura. O verso é satisfactorio. Moi apagada, a apostila da marxe talvez foi raspada.
[f. 37vb] =*y*. 148, v. 13: *por uos ca mey de uos pauor*. O grafema final de *mey* foi retocado de acordo coa lección escrita na marxe. O verso é válido desde o punto de vista métrico e semántico.

[f. 38rb] =*j.* 150, v. 13: *[C]a entendy eu por meu mal.* O grafema final de *entendy* modificouse atendendo á lección presente na marxe. O verso é correcto.
[f. 38vb] =*uos.* 151, v. 11: *de pareçer todas las uos uençedes.* A lección da marxe, que está acompañada pola nota do corrector *uencedes*, foi introducida no texto. O verso é satisfactorio.
[f. 38vb] =*uos.* 151, v. 13: *e pois deus tanto ben uos fez seño̅r.* A lección da marxe, que se complementa co sintagma *uos fez / seño̅r*, escrito polo corrector, trasladouse ó texto. O verso é válido desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 38vb] =*seño̅r.* 151, v. 22: *[E] mia sennor se d's fosse pagado.* A forma escrita polo revisor na marxe, que parece anulada e que se acompaña co sintagma atribuíble ó corrector *seño̅r se deus fosse / pagado*, foi introducida no texto. O verso é satisfactorio.
[f. 39ra] =*dal.* 153, v. 9: *ca min nen al nen auer dal sabor.* A lección marxinal trasladouse ó verso, que é correcto.
[f. 39va] =*ar.* 155, v. 8: *No̅ ar soube parte daffan.* A lección presente na marxe anotouse no texto sobre raspadura. O verso é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 39vb] =*tenne̅d.* 155, v. 24: *e tennend esta / por mayor.* A forma escrita polo revisor, que está acompañada pola nota *esta*, atribuíble ó corrector, foi introducida no texto. O verso é satisfactorio.
[f. 40vb]=*uos.* 158, v. 29: *E de tal preço guar de uos deus.* A forma escrita na marxe non se inseriu no verso, que é hipómetro. Antes da voz *deus* apréciase a habitual marca de corrección.
[f. 41rb] =*g^{co}m.* 160, v. 17: *de soffrer a gran coita que sofri delo dia.* A partir de *soffrer*, o texto foi modificado, incorporándose a lección presente na marxe. O verso é correcto.
[f. 41va] =*e.* 161, v. 12: *per mia morte ca moir e praze men.* O grafema anotado na marxe introduciuse no texto despois da forma *praz*. O verso é válido semántica e metricamente.
[f. 41va] =*por.* 161, v. 13: *e dal me praz q̄ no̅ saben por quen.* Os dous vocábulos finais do verso foron reescritos de acordo coa glosa marxinal. O verso é correcto.
[f. 41va] =*uus.* 161, v. 19: *ainda uus al direi quella uen.* O texto foi modificado; en correspondencia coa forma *uus* obsérvase unha pequena raspadura. O verso é satisfactorio.
[f. 41va] *e.* 161, v. 22. *[E] Esta dona poilo non souber.* A letra engadida entre a dobre liña vertical de delimitación da columna de escritura, quizais polo revisor, completaría a medida do verso.
[f. 42rb] =*mellor.* 164, v. 1: *[ ]On me sou beu dos me9 / ollos mellor.* A forma presente na marxe foi trasladada ó texto, que ofrece indicios de emenda a partir da voz *ollos.* O verso é correcto.
[f. 42vb] =*muy g^{co}m.* 165, v. 15: *A mia uentura q̄reu mal.* A lección da marxe non se introduciu no texto. O verso, que porta a habitual marca de corrección –localízase despois de *q̄reu*–, é hipómetro.
[f. 42vb] =*eu.* 166, v. 12: *poila ui nunca ui tan amada.* A glosa marxinal non se trasladou ó verso, que é hipómetro. Unha marca de corrección sinala que o pronome debía inserirse despois da forma asimilada *poila.*
[f. 42vb] =*e.* 166, v. 14: *de chamar om ama tal moller.* O grafema palatal non se escribiu no verso, que é hipómetro. Debería completar, como sinala a marca de corrección, a voz *om.*
[f. 43ra] =*de.* 167, v. 7: *del / mais non sei deus se poderia.* O enlace preposicional, que debería colocarse, como indica a marca de corrección, despois da forma verbal *sei*, non se trasladou ó texto. O verso é hipómetro.

[f. 43rb] =*q̄*. 167, v. 20: *a mellor nen mellor pareçesse.* A lección escrita na marxe non se inseriu no verso, que é hipómetro. Un sinal de chamada indica que a conxunción debería introducirse entre as formas *nen* e *mellor.*
[f. 43rb] =*ren.* 168, v. 8: *e pois la ui nō llousei dizer (~~ren~~).* A glosa marxinal, que emendaría unha alteración de orde do copista, previamente tachada, non se introduciu no texto. O verso, no que está presente a habitual marca de corrección –localízase entre as formas *llousei* e *dizer*–, é hipómetro.
[f. 43vb] =*e.* 170, v. 8: *[E]nꝑo quand eu en meu cuidado.* No intercolumnio debuxouse unha letra en maiúscula que parece indicar que esta falta e que se marcou erradamente en *[E]nꝑ*o. O verso é hipómetro.
[f. 43vb] =*o.* 170, v. 17: *ca d's la fez qual mellor fazer.* O elemento presente na marxe, que debería introducirse, como indica a oportuna marca, despois da forma verbal *fez,* non se incorporou ó texto. O verso é hipómetro.
[f. 44ra] =*e.* 171, v. 8: *de quantas outras no mūdo son.* O grafema escrito na marxe, que debía colocarse, como sinala a marca de emenda, antes da forma *no,* non se trasladou ó texto. O verso é hipómetro.
[f. 44rb] =*señor.* 172, v. 16: *e direi uos desqual sazon.* A lección marxinal, que debería introducirse entre as formas *uos* e *desqual,* como indica o sinal de corrección, non pasou ó texto. O verso é hipómetro.
[f. 44rb]=*ia.* 173, v. 8: *que u9 dixe mais ca morte me.* O adverbio non se trasladou ó verso, que é hipómetro. Debería colocarse, como sinala a oportuna marca, despois da forma pronominal *u9.*
[f. 44vb] =*que.* 174, v. 8: *catou me un pou(ço̥ ꞇ̥) teuemi(o̥) en desden.* A forma escrita á marxe, que corrixe unha solución con sinalefa cara á elisión, non se introduciu no texto. O verso é correcto.
[f. 44vb] *ꞇ.* 174, v. 9: *por que me non disso mal nen ben.* A nota tironiana, que se escribiu no intercolumnio, corrixiría a hipometría do verso.
[f. 45va] =*señor.* 178, v. 3: *mas / rog a deus que pod e ual.* A lección marxinal non se inseriu no verso, que é hipómetro. Debería engadirse, como sinala a oportuna marca, despois da forma *deus.*
[f. 45va] =*a.* 178, v. 19: *Elle faça tal coita soffrer.* O grafema da marxe, que debía completar a forma *tal,* como indica o sinal de corrección, non se trasladou ó texto. O verso é hipómetro.
[f. 47ra]=*l.* 185, v. 6: *[E] pois mel ental coita ten.* O texto modificouse atendendo á nota marxinal, que se completa coa lección do corrector *l coita tē*. O verso é satisfactorio.
[f. 47ra] *agora.* 185, v. 17: *dizede miagora por deus.* A partir da forma pronominal *mi,* incluída, o texto foi reescrito seguindo a lección presente na marxe, que está acompañada pola nota de corrector *mjagora / por deus.* O verso é válido desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 49rb] =*eu.* 192, v. 3: *que uus direi eu( ) ora / que mia uen.* O texto modificouse de acordo con canto se sinalou na marxe. En correspondencia coa forma *eu,* o pergamiño está raspado (talvez se emendou un erro paleográfico). O verso é aceptable semántica e metricamente.
[f. 49rb] =*eu.* 192, v. 7: *[E] no amar mia sēnor que eu ui.* O verso, que é satisfactorio (coa oportuna emenda de *no* en *non*), foi corrixido, incorporándose a forma da marxe.
[f. 50ra] =*q̄*. 195, v. 9: *mais por amo tan boa sēnor.* O elemento presente na marxe, que debía escribirse tras *por,* como indica a marca de corrección, non se inseriu no texto. O verso é hipómetro.

[f. 50ra] =*o*. 195, v. 16: *ual tan muit (a̤) que non me ualla d's.* O grafema escrito na marxe, que corrixiría o elemento previamente anulado, non se introduciu no texto.
[f. 51va] =*a*. 199, v. 3: *τ que senpr eu pun/nei dea seruir.* En correspondencia co conglomerado vocabular *dea*, o texto foi modificado. O verso é semántica e metricamente satisfactorio.
[f. 51va] *uju q̄*. 199, v. 6: *τ pois que perdia / o sen.* A lección marxinal, que está acompañada pola nota do corrector (cortado)*ois q̄ p̲dia* / (cortado)*a*, non se inseriu no texto. Emendaría un erro de copista por omisión, provocado por un salto de igual a igual. O verso é hipómetro.
[f. 52vb] =*me*. 203, v. 20: *mostre mia çede quanto mal me fez.* A forma pronominal foi trasladada ó verso, que é semántica e metricamente correcto.
[f. 53ra] =*affam q̄*. 205, vv. 1-2: *[E]n q̄ affan que ogeu ui essey q̄ / en quanteu eno mundo uiuer.* A primeira liña de escritura modificouse para darlle cabida á lección da marxe, que se completa coa nota do corrector *en q̄ affā q̄ ogeu uj esey q̄*. O verso é satisfactorio.
[f. 53va] =*q̄*. 206, v. 11: *ben e por que ando muy coytado.* A glosa marxinal foi trasladada ó texto, que, a partir de *por*, está escrito sobre raspadura. O verso é válido semántica e metricamente.
[f. 53va] =*nj um*. 206, v. 23: *a morte non guarrei p̲niun sen.* A lección da marxe introduciuse no verso, que é semántica e metricamente correcto.
[f. 54ra] =*me*. 209, v. 2: *que me desse de uos / ben e non quer.* O pronome incorporouse ó verso, que é correcto.
[f. 54ra] =*q̄ro*. 209, v. 3: *mais quero llal / rogar e pois souber.* A lección da marxe foi escrita no texto por extenso. O verso é aceptable desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 55vb] =*e*. 210, v. 7: *Esta coita de que eu ia(s̤)ço.* O elemento presente na marxe non se inseriu no texto. No verso, que é hipómetro, colocouse unha marca de corrección entre a maiúscula que o inicia e o grafema correspondente á sibilante.
[f. 55vb] =*o*. 210, v. 19: *E non \o/ ouso dizer catiuo.* O grafema da marxe engadíuselle ó texto na interliña. O verso é semántica e metricamente correcto.
[f. 56ra] =*ren*. 212, v. 7: *[P]or nūca ia ren saberen per mi.* A glosa marxinal foi trasladada ó texto, que está, con excepción do seu remate, escrito sobre raspadura. O verso é correcto.
[f. 56rb] *uj*. 213, v. 1: *A dona que eu ui sempre por.* A forma verbal introduciuse no verso, deficiente desde o punto de vista métrico (falta o elemento en rima).
[f. 56rb] =*al*. 213, v. 11: *Nona ueg e nō uegeu al.* O verso, que é semántica e metricamente satisfactorio, foi corrixido de acordo coa nota escrita na marxe.
[f. 56va] =*ren*. 213, v. 17: *Nona ueg e non uei eu.* A apostila da marxe non se trasladou ó texto. O verso é hipómetro; falta o elemento en rima.
[f. 56vb] *me deu*. 215, v. 13: *Des que uus eu ui mia sennor me deu.* O texto emendouse seguindo a indicación colocada na marxe da columna de escritura. O verso é correcto.
[f. 56vb] =*uos*. 215, v. 16: *de uos auen ante que uos uisseu.* O pronome, que está acompañado pola nota do corrector *uisseu*, foi introducido no texto. O verso é satisfactorio desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 57rb] =*y*. 217, v. 11: *[E] soffrer lle\y/ quāta coita me da.* O grafema anotado na marxe trasladouse ó texto, escribíndose na interliña. O verso é correcto.
[f. 57vb] =*ia*. 219, v. 9: *mas ia q̄moir assi d's me perdon.* A lección da marxe, que se completa coa nota do corrector *q̄*, introduciuse no verso, que é válido semántica e metricamente.

[f. 57vb] =*ren.* 219, v. 10: *os q̄ uiueren pois eu morto for.* O texto modificouse de acordo coa nota presente na marxe, que está acompañada pola indicación *uiuerē*, escrita polo corrector. O verso é aceptable desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 58ra] =*en.* 220, v. 8: *sen deuin̄alo nen ei en pauor.* A lección da marxe foi introducida no texto; o sintagma *en pauor* é froito de corrección. O verso é satisfactorio.
[f. 59rb] *eu y.* 222, v. 7: *[P]esar dizer mas nō pudeu y al.* A nota do corrector coincide coa lección do verso, que foi emendado na súa parte final e que é válido semántica e metricamente.
[f. 61ra] =*tan.* 226, v. 5: *[ ]an mansa nē tan a posto / catar.* O texto modificouse en función da apostila marxinal, que está acompañada por esta nota do corrector: *tā māsa nē tā*. O primeiro vocábulo do verso debeuse copiar sen o grafema do inicio, que, ó abrir o refrán, debía trazarse (e pintarse despois) en maiúscula, tal como tamén se sinala na marxe. O verso é satisfactorio.
[f. 61ra] ~~*uiuer*~~ *ueer.* 226, v. 9: *mui gran ben ca nunca pude ueer.* A lección escrita na marxe trasladouse ó verso, que é válido desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 62rb] =*muy.* 230, v. 11: *gran mesura cō muy bon prez.* O vocábulo da marxe inseriuse no texto, que, a partir de *cō*, está escrito sobre raspadura. O verso é correcto.
[f. 62vb] *ua.* 232, v. 13: *[P]or de bon prez e muito se preçaua.* De acordo co sinalado na marxe, o remate da forma verbal foi retocado. O verso é satisfactorio.
[f. 63vb] =*r.* 236, v. 11: *τ catarala qͦnt eu cataria.* O grafema escrito na marxe está acompañado por esta nota do corrector: *ala qͦnteu cataria.* O verso, que foi emendado a partir do grafema final do infinitivo, é correcto semántica e metricamente.
[f. 63vb] =*o.* 236, v. 12: *mentreu daquest ouuess o poder.* O elemento anotado na marxe, que debería colocarse despois da forma contracta *daquest* –a marca de corrección está apagada–, non foi introducido no texto. O verso é hipómetro.
[f. 64ra] =*morerā.* 237, v. 16: *morreran sempre por ueer alguen.* A glosa marxinal, que se acompaña da indicación do corrector *semp̄ por ueer alguē*, trasladouse ó texto (como *morreran*). O verso é satisfactorio.
[f. 64ra] *τ.* 238, v. 3: *pero nunca o podo fazer.* O elemento anotado no inicio do verso, entre as liñas verticais que delimitan a caixa de escritura, corrixiría a súa hipometría.
[f. 64rb] *e io.* 238, v. 14: *ca esta morte non e iograria.* O verso, que foi modificado seguindo a indicación da marxe, é satisfactorio métrica e semanticamente.
[f. 64rb] =*de.* 238, v. 15: *[ ]y q̄ de coita leuei en faria.* O texto da cantiga emendouse de acordo coa nota presente na marxe. O verso é correcto.
[f. 64rb] =*e, z.* 238, v. 21: *di( ) alguen este filla de maria.* A análise atenta da pasaxe apunta a que ningunha das formas da marxe se introduciu no verso. Despois de *di*, o pergamiño está raspado. Tras *este*, obsérvase a habitual marca de corrección. Nesta zona, o texto non ofrece indicios de raspadura.
[f. 66ra] *tal coita soffrer.* 242, v. 7: *[P]Or que sei que ei tal coita soffrer.* O texto foi modificado a partir da forma verbal *ei*, de acordo coa nota do corrector. O verso é satisfactorio.
[f. 66ra] =*mia.* 242, v. 8: *qual soffri ia outra uez mia sen̄or.* A lección presente na marxe trasladouse ó verso, que é válido desde o punto de vista semántico e métrico. No extremo do folio, o corrector anotou *mja ssen̄or.*
[f. 66rb] =*uos.* 242, v. 19: *[E] quando meu de uos partir poren.* O verso, que se emendou atendendo á nota marxinal, é satisfactorio. No extremo do folio, o corrector anotou *uos p*(cortado).
[f. 66va] =*muy gram.* 244, v. 3: *na muy gran coita q̄ me fazia / leuar.* A glosa marxinal, que está acompañada pola nota do corrector (cortado)*n coyta*, foi trasladada ó texto. O verso é hipérmetro.

[f. 66vb] *p̲ q̄n o.* 245, v. 5: *( )er quen o / poderon eles saber.* De acordo coa nota da marxe, neste caso atribuíble ó corrector, o texto foi emendado. Falta o grafema inicial do verso, que abre o retrouso e que debía trazarse (e pintarse despois) en maiúscula, como indica a apostila *P reffram*, tamén presente na marxe. O verso é válido métrica e semanticamente.
[f. 66vb] =*mio.* 245, v. 6: *pois mio uos / nunca quisestes creer.* O verso reescribiuse na súa práctica totalidade para acoller a glosa marxinal. Esta está acompañada pola nota do corrector *uos nũca qⁱsestes / creer.* O verso é satisfactorio.
[f. 67ra] =*ousem.* 246, v. 5: *e non (llousey) / mais daquesto dizer.* A lección anotada na marxe, neste caso na parte inferior do folio, ó remate da columna de escritura, non se introduciu no verso. Corrixiría a forma previamente anulada.
[f. 67rb] =*se.* 246, v. 10: *e (de) morrer porẽ gran dereit e.* A forma da marxe non se trasladou ó verso, que ofrece un elemento anulado mediante puntos de cancelación.
[f. 67rb] =*t.* 246, v. 16: *que a uisse mas tant oy falar.* O texto da cantiga modificouse a partir de *mas*, de acordo coa nota marxinal, que está acompañada pola indicación do corrector *ant oy falar.* O verso é aceptable desde o punto de vista semántico e métrico.
[f. 67rb] *se a nõ uisse p*(cortado) / *p̲dia ossem τ qⁱge* (cortado) / *amigos al τ dix*(cortado). 246, vv. 24-25: *nona ueian epoden se guardar. / mellor ca mendeu guardei q̄ mor\e/ria.* O texto anotado na marxe polo revisor da copia non se trasladou á cantiga.
[f. 67rb] =*deu.* 246, v. 25: *mellor ca mendeu guardei q̄ mor\e/ria.* A nota marxinal acompáñase coa apostila do corrector *guardei q̄ morria.* O texto foi modificado. Sobre *morria* anotouse, na interliña, un *e*, que desvirtúa a medida do verso.
[f. 67rb] =*eu.* 247, v. 1: *[Q]Ve mui de grad(o) querria / fazer.* O pronome non se trasladou ó texto, que presenta subpunteado o elemento que se debía substituír coa glosa marxinal.
[f. 67rb] =*eu*, =*tal.* 247, v. 2: *(~~eu~~) hũa cãtiga por mia sen/nor.* As leccións da marxe, que están acompañadas pola nota do corrector *hũa catiga por mja sen̄or*, non se trasladaron ó texto (tras *hũa* apréciase unha marca de corrección). Obsérvese que unha desas formas, *eu*, coincide con outra cancelada no texto, e que talvez debía eliminarse, e que o paso escrito polo corrector non contempla a outra das notas da marxe (*tal*), que quizais se engadiu nun segundo momento. O verso é hipómetro.
[f. 67va] =*u.* 247, v. 12: *atal razon qual ogeu mester ey.* No verso, que é satisfactorio métrica e semanticamente, corrixiuse *ogeu*, de acordo con canto se sinala na marxe.
[f. 68rb] =*bẽ.* 250, v. 7: *en que m(ele) mostra/sso seu poder.* A lección da marxe non se inseriu no verso, que é hipómetro.
[f. 68rb] =*Mais a qⁱ a mester sabedor* (cortado) / *mais ca esforç e pun̄ar de* (cortado) / *a mia sen̄or ʃuiço todauia* (cortado) / *τ deseiar seu bẽ τ atẽder* (cortado) / *senp̄ seu bẽ τ semela dam*(cortado) / *q̄r deffender por fazer a* (cortado) / *tã gram mesura nõ pode.* 250, v. 21 (*vide supra*, epígrafe 2).
[f. 68rb] =*m.* 251, v. 1: *QVantos og andam eno mar / aqui.* O grafema final do verbo foi retocado, consonte ó indicado na nota escrita na marxe. O verso é correcto.
[f. 68va] *quer.* 251, v. 8: *coita damor aquena d's (~~quis~~) dar.* A emenda sinalouse esta vez, e contra o que é habitual, na interliña. Debería substituír o elemento anulado mediante tachadura.
[f. 68va] =*mayor.* 251, v. 19: *[P]or gran coita (~~tenn~~) a q̄ faz p̲der.* A lección da marxe, que debería inserirse antes da forma *gran*, como indica a marca de corrección, non se trasladou ó texto. O verso é hipómetro.

[f. 68vb] *ujτsofrer*. 252, v. 14: *deseiando qual uos ui (ș) τ soffrer*. O texto foi modificado de acordo con canto sinalou na marxe da columna de escritura o corrector. O verso é satisfactorio.
[f. 68vb] *τ*. 252, v. 16: *dizen outros q̄ an mal señor*. O elemento escrito ó inicio do verso, no intercolumnio, corrixiría a súa hipermetría.
[f. 68vb] *ujτporē*. 252, v. 18: *ca deseio qual uus ui τ poren*. O texto modificouse atendendo á nota do corrector. O verso é satisfactorio.
[f. 68vb] *ey*. 252, v. 24: *como og eu (~~ui~~) nen fosse sofredor*. A lección engadida na interliña debía substituír a formal verbal anulada mediante tachadura.
[f. 69ra] *eu*. 253, v. 7. *que moir(o̦) ben mor/rer por tal sennor*. A forma escrita na interliña debía engadirse ó texto, substituíndo o grafema cancelado.
[f. 69rb] *sabedor*. 253, v. 28: *moiro mui ben se ende (~~a sabor~~)*. A lección da marxe non se trasladou á cantiga, que presenta un segmento textual cancelado por tachadura. O verso é hipómetro.
[f. 69rb] *vacat*. 248 [253bis], v. 1: *[O]y eu sempre mia sennor / dizer* (*vide supra*, epígrafe 2).
[f. 70ra] =*a*. 256, v. 10: *e pode muit e tal coraçon*. O grafema anotado na marxe, que debía preceder, como sinala a oportuna marca, a forma *tal*, non pasou ó texto. O verso é hipómetro.
[f. 70ra] =*e*. 256, v. 12: *desi ar temudo que non sei*. A forma verbal non se introduciu no texto (debería escribirse, como indica o sinal de corrección, entre *ar* e *temudo*). O verso é hipómetro.
[f. 71rb] =*q̄*. 257, v. 8: *pero u9 amo mais ca min nen al*. A forma abreviada, que debía escribirse despois de *pero*, como sinala a marca de corrección, non se trasladou ó texto. O verso é válido desde o punto de vista métrico sen este elemento, que o tornaría hipérmetro.
[f. 71rb] =*uos*. 258, v. 15: *e uos dix o grand amor que ei*. O pronome non se inseriu no verso, que é hipómetro. Debía colocarse, como indica o sinal de corrección, entre as formas *que* e *ei*.
[f. 71va] =*uos*. 259, v. 7: *Pois uos eu quero muy gran ben*. A lección marxinal, que parece raspada, e que está acompañada pola nota do revisor (cortado)*q̄ro muy gran bē*, foi introducida no texto. O verso é satisfactorio.
[f. 71vb] =*gram*. 260, v. 7: *[E] ben tenneu que faço gran razon*. Os dous últimos vocábulos do verso, que é válido semántica e metricamente, son froito de corrección. A glosa marxinal está moi apagada; talvez foi raspada.
[f. 72ra] =*del*. 261, v. 15: *pois mel non quis nen quer del defēder*. O texto foi modificado para acoller a lección escrita na marxe, que está acompañada pola indicación do corrector *del defender*. O verso é aceptable desde o punto de vista métrico e semántico.
[f. 72ra] =*o*. 261, v. 17: *mentreu uiuer sempreo siruirei*. A forma pronominal trasladouse ó verso, que é correcto.
[f. 72rb] =*rriam*. 262, v. 6: *ante terrian que faço ra/zon*. A forma de futuro corrixiuse en función da nota marxinal. O verso é satisfactorio.
[f. 72rb] =*o*. 263, v. 1: *SEnnor o mal que ma min / faz amor*. O segundo elemento vocálico da voz *amor* foi retocado atendendo á glosa da marxe. O verso é correcto.
[f. 72va] =*bō*. 263, v. 15: *auos deuen mui grand a poer*. O cualificativo non se inseriu no texto, que é insuficiente semántica e metricamente. A marca de corrección localízase despois da forma *mui*.
[f. 72va] =*mate*. 263, v. 24: *que me çed e pois non querer*. A forma da marxe, que debía escribirse, como sinala a marca de corrección, despois do pronome *me*, non se trasladou ó texto. O verso é hipómetro.

[f. 72va] =*eu*. Texto 263, v. 25: *[G]raçir uolo pois que morto for*. O pronome non pasou ó verso, que é hipómetro. Debía escribirse, como indica o sinal de emenda, entre as formas *que* e *morto*.
[f. 72va] =*damor*. 264, v. 1: *MMeus amigos muito me praz*. A glosa marxinal non se inseriu no texto. A marca de corrección indica que debía anotarse despois de *praz*. O verso é hipómetro; falta a forma en rima.
[f. 72vb] =*q̄ me fuy mostrar / ūa dona q̄ eu uj bē falar*. 264, vv. 10-12: *esto sabe d's que (~~eu ui ben falar~~) / e pareçer por meu mal eo sei*. O segmento textual escrito na marxe non se introduciu no verso. Emenda un erro de copista, provocado por un salto de igual a igual. Hai marcas de corrección despois da forma *falar* (tachada) e, no intercolumnio, entre as formas *esto* e *e*, que abren os dous versos entre os que debería colocarse o fragmento omitido.
[f. 73ra] =*a*. 265, v. 6: *tan gran pauor ei que / mui gran ben*. A vogal presente na marxe non se incorporou ó verso –debía colocarse antes de *tan*, como indica o sinal de emenda–, que é hipómetro.
[f. 73rb] =*a*. 265, v. 25: *me da tal coita (~~ḍạ~~)mor que me conuen*. O grafema presente na marxe non se inseriu no verso. Debería substituír os elementos anulados mediante punto.
[f. 73rb] =*o*. 265, v. 28: *que mayor non fez nostro sennor*. O elemento vocálico da marxe non se trasladou ó verso, que é hipómetro. Debía engadírselle, segundo a marca de corrección, á forma *fez*.

4. Como acaba de sinalarse, e como revela a análise do soporte de escritura, que está raspado en correspondencia cos segmentos de texto que se modificaron, a gran maioría dos versos que portan glosas marxinais foron sometidos a corrección. Non obstante, nun número bastante elevado de cantigas[12] a lección proposta na marxe, que está normalmente acompañada por un sinal de chamada que se coloca no lugar oportuno do verso, non se trasladou ó texto por razóns que poderían obedecer á complexidade que entrañaba a emenda que debía efectuarse –sería este o caso dos versos nos que a maiúscula inaugural tiña que ser reemprazada por outra; véxanse as pezas 24 (v. 22), 37, 42, 46 (v. 15), 101 ou 170 (v. 8)–, á propia natureza das correccións que se realizaron no texto –así, nas cantigas 246 (vv. 5, 10), 247 (vv. 1, 2), 250 (v. 7) ou 251 (vv. 8, 19) os fragmentos que cumpría substituír están, sempre, tachados; nos poemas 251 (v. 8), 252 (v. 24) ou 253 (v. 7), por exemplo, a emenda anotouse na interliña–, ou á detención do traballo que executaba o corrector –esta circunstancia puido verificarse no grupo formado polas cantigas 263, 264 e 265, que se copian nos ff. 72v-73r de *A*, os últimos do cancioneiro que contan con variantes marxinais e nos que este amanuense non retocou ningunha pasaxe do texto primitivo[13]–.

[12] Véxanse as pezas 14, 15, 24 (v. 22), 29 (v. 28), 37, 42, 44, 45, 46 (v. 15), 50 (vv. 7-8), 65, 76, 92, 97, 101, 110 (vv. 12, 15), 115, 134 (v. 6), 139, 158, 161 (v. 22), 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 178, 195, 199 (v. 6), 210 (v. 7), 213 (v. 17), 236 (v. 12), 238 (vv. 3, 21), 246 (vv. 5, 10), 247 (vv. 1, 2), 250, 251 (vv. 8, 19), 252 (vv. 16, 24, 28), 253 (v. 7), 256, 257, 258, 263 (vv. 15, 24, 25), 264, 265.

[13] En *A* obsérvase outra serie compacta de poemas na que o corrector non introduciu en ningún caso, e por razóns que se nos escapan, as emendas presentes nas marxes; esta serie, que integra as

A análise destas emendas, naqueles casos en que pode controlarse o seu alcance e a súa mecánica, parece indicar que obedecen –con excepción da estrofa engadida no f. 68r e do segmento presente no f. 67r, á altura da peza 246 (de valor discutible), que se localizan nun ciclo de textos caracterizado por unha notable complexidade textual, atribuíble, seguindo *B* e *V*, a Pai Gomez Charinho– á necesidade de corrixir deficiencias vinculadas ó proceso de copia. En efecto, as notas escritas nas marxes de *A*, que puideron tomarse da fonte ou fontes que se empregaron para a confección do cancioneiro, suplen, en xeral, erros producidos durante a fase de transcrición das cantigas (un caracter omitido, unha anticipación ou un salto de igual a igual, por exemplo).

Así, e con puntuais excepcións –que se localizan nas pezas 19 (v. 19), 128 (v. 7) ou 244, nas que a emenda proposta non mellora o texto, e nas cantigas 24 (v. 22), 45, 110 (v. 12) ou 257, nas que non está claro o valor da corrección, dado que non se aprecian problemas nos versos–, as leccións escritas polo revisor e polo corrector nas marxes de *A* ofrecen como resultado un texto satisfactorio, regular, desde o punto de vista semántico e métrico. Estas notas, naquelas pasaxes nas que a emenda non se trasladou ó verso, deberán contemplarse, por tanto, na edición crítica do cancioneiro, tal e como fixo, en liñas xerais, a crítica especializada, que, porén, non sempre foi consecuente na aplicación deste principio e que, sobre todo, non sempre tivo unha visión global, orgánica, dos *marginalia* que acompañan as cantigas[14].

---

pezas 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174 e 178, cópiase nos ff. 42v-45v do códice.

[14] C. Michaëlis, que foi a autora que estudou máis en detalle as notas presentes en *A* e que, sobre todo, tivo delas unha visión de conxunto, empregou de modo sistemático estas glosas na súa edición, aínda que sen sinalalo de modo explícito e sen facer, na maior parte dos casos, comentarios en aparato ou en nota. Unicamente nalgún poema procedeu con criterios diferentes. En concreto, nas cantigas 44 e 170 (*Ajuda*, vol. I, pp. 95-96, 338-339) optou por integrar no texto outros elementos, recorrendo á lección de *B*; nas composicións 142 e 250 rexeitou as glosas de *A* (na última delas, a estrofa engadida na marxe; cfr. *Ajuda*, vol. I, pp. 286, 488-489). Á marxe de dona Carolina, os editores que se ocuparon das composicións de *A* que aquí analizamos procederon con criterios diferentes. Así, O. Nobiling, "As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do seculo XIII", *Romanische Forschungen*, 25, 1908, pp. 641-719, recorre ás notas presentes no cancioneiro lisboeta na súa edición (cfr. cantiga 12 (=238), pp. 674-675), criterio que tamén observan A. Cotarelo Valledor, *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1934 (cantigas VI (=246), pp. 186-188; II (=247), pp. 179-181; IX (=250), pp. 191-192 –non considera, porén, a estrofa engadida na marxe–; XIII (=251), pp. 197-199; XIV (=252), pp. 199-201; XIX (=253), pp. 208-210; C (=256), pp. 222-224; citamos por E. Monteagudo Romero, *Armando Cotarelo Valledor. Cancioneiro de Paio Gómez Chariño (edición facsímil)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984), e C. Ferreira da Cunha, *O cancioneiro de Paay Gômez Charinho, trovador do século XIII*, Rio de Janeiro, 1945 (cfr. cantigas XIII (=247), pp. 121-122; XV (=250), pp. 124-126 –con inclusión no texto da estrofa escrita na marxe–; XVI (=251), pp. 126-127; XVII (=252), pp. 127-129; XVIII, v. 28 (=253), pp. 129-131), que, non obstante, non acolle na cantiga as glosas das pezas 246 (cfr. IV, pp. 108-109) e 253, v. 7 (XVIII, pp. 129-131), e que non comenta, pero integra como conxectura, as que acompañan o poema 256 (cfr. XVIII, pp. 129-131; citamos por E. Gonçalves, *Celso Cunha. Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1999). Tamén V. Minervini, "Le poesie di Ayras Carpancho", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, XVI, 1974, pp. 21-113, recorre ás

5. Asociado na tradición de estudos galego-portuguesa á corrección textual[15], o *Cancioneiro da Ajuda* é, en realidade, un manuscrito que supera en moito esta consideración. Neste códice, un bo testemuño da complexidade e da estratificación que se seguía na copia dun libro medieval, conviven as cantigas que portan correccións con aquelas que, aínda presentando versos deficientes desde o punto de vista da semántica ou da métrica, carecen de tales emendas; conviven, dentro dun mesmo poema, as pasaxes corrixidas e as pasaxes que non mereceron a atención dos revisores da copia; conviven,

notas marxinais de *A* (cantiga III (=65), pp. 37-38), decisión que secundan P. Blasco (*Les chansons de Pero Garcia Burgalês troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984; cfr. cantigas XI (=92), pp. 113-114; XIX (=97), pp. 145-146; XXIII (=101), pp. 159-160) e M. Spampinato Beretta (*Fernan Garcia Esgaravunha, Canzoniere*, Napoli: Liguori Editore, 1987, cantiga V (=115), pp. 75-78; na cantiga XVIII (=128), pp. 130-134, non identifica, non obstante, a corrección de *A*). Pola súa parte, V. Bertolucci Pizzorusso, *As poesías de Martín Soares*, Vigo: Galaxia, 1992 [1ª ed., 1963], considera nun caso a glosa presente na marxe do códice da Ajuda (cantiga X (=42), pp. 72-73); noutros, porén, recorre á lección de *B*, manuscrito que toma como base da edición, para fixar o texto (cantigas XII (=44), pp. 77-78; XIV (=46), pp. 81-82; XVIII (=50), pp. 90-91), ou á integración conxectural de elementos no verso (cantiga IV (=37), pp. 56-57), solución esta que tamén adopta G. Vallín (*Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996, cantiga X (=37), pp. 209-210; a emenda coincide coa proposta por Bertolucci, *As poesías*, p. 56). G. Lanciani, *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila: Japadre Editore, 1977, emprega e anota, con interesantes consideracións desde o punto de vista da tradición manuscrita, as glosas presentes nas marxes de *A* (véxanse as pezas VII (=263), pp. 90-91, e VIII (=264), pp. 98-99, 104, 105). Nun caso, non obstante, selecciona a lección de *B* (cantiga II (=258), pp. 55, 61). Ás leccións deste último manuscrito recorre seguramente M. Barbieri na súa proposta crítica (cfr. "Le poesie di Roy Paez de Ribela", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVII, 1980, pp. 7-104, en particular, pp. 56-58, cantiga X (=195)). Nunha das últimas edicións preparadas para as cantigas que aquí se analizan, A. Correia, *As Cantigas de Amor*, opta, nun caso, por non considerar a emenda de *A* por razóns de tradición manuscrita (as leccións de *A* e *B* serían conxecturas de copista destinadas a subsanar unha pasaxe problemática do antecedente; véxase a peza VIII (=165), pp. 315, 322-323); ten presente as notas na fixación do texto crítico dos poemas (cantigas IV (=161), pp. 267, 277; IX (=166), p. 329; X (=168), p. 353; Xbis (=169), p. 365; XII (=170), pp. 383, 390-391; XIII (=171), p. 399; XIV (=172), p. 409; XV (=173), p. 419; XVI (=174), pp. 429, 435-436; XX (=178, v. 3), p. 479) e, por último, nun único exemplo, non atende á lección presente na marxe de *A*, editando un verso hipómetro (cantiga XX (=178, v. 19), p. 479). Por fin, M. Piccat, "Le "cantigas d'amor" di Bonifacio Calvo", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 105, 1/2, 1989, pp. 161-177, non considera as notas de *A* na súa edición, que toma *B* como base (cfr. cantiga I (=265), pp. 167-169; os vv. 6 e 28 son, na súa proposta crítica, hipómetros). Na súa edición de Vasco Gil, *Il canzoniere di don Vasco Gil*, Bari: Adriatica Editrice, 1995, intégrase no verso a corrección do códice da Ajuda, sen comentario expreso (cfr. I (=144), pp. 131-135).

[15] Significativas son, a este respecto, as palabras de C. Michaëlis: "O amanuense encarregado da transcripção das trovas, clerigo ou leigo, era em todo o caso um perito, perfeitamente familiarizado com a linguagem e versificação dos trovadores e esmerou-se em reproduzir com toda a exacção os originaes. Pouco estragou, de onde concluo ter sido um peninsular" (*Ajuda*, vol. II, p. 157), ou as de G. Tavani: "O *Cancioneiro da Ajuda* é o mais antigo dos três códices que nos conservaram a poesia lírica galego-portuguesa e é também o mais cuidado, não só pela regularidade e nitidez da escrita ou por outras razões externas, como sejam as miniaturas, os espaços previstos para a notação musical, mas sobretudo porque nas partes comuns aos outros dois cancioneiros é quase sempre portador da melhor lição ou, de qualquer modo, da lição mais aceitável do ponto de vista linguístico, métrico e temático" (*Ensaios*, p. 89).

completándose mutuamente, texto e glosa. Non en van, e como escribiu G. Lanciani, "*A* si rivela un codice tutt'altro che perfetto"[16]: é "un'opera in movimento"[17] que ilustra "l'esplicita intenzione del postillatore (...) di ripristinare l'esatta lettura"[18], "un'opera in movimento" que "rivela chiaramente il meccanismo dell'errore"[19], "un'opera in movimento" na que as notas escritas nas marxes, que merecen ulteriores estudos desde a óptica da tradición manuscrita, completan, corrixen e melloran un texto precioso que, outra vez, nos orienta cara á mestría da arte trobadoresca, cara ó saber "rimar e iguar" que caracteriza as *cantigas de amor* producidas no occidente ibérico.

[16] Lanciani, "Repetita iuvant?", p. 143.
[17] Lanciani, "Repetita iuvant?", p. 143.
[18] Lanciani, *Fernan Velho*, p. 105.
[19] Lanciani, *Fernan Velho*, p. 105.

BIBLIOGRAFÍA

Arbor Aldea, M., "Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión", in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, 2005, pp. 45-120.

—, "*Cancioneiro da Ajuda*. Historia do manuscrito, descrición externa e contido", in *Cancioneiro da Ajuda*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2008, pp. 11-51.

Barbieri, M., "Le poesie di Roy Paez de Ribela", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVII, 1980, pp. 7-104.

Bertolucci Pizzorusso, V., *As poesías de Martín Soares*, Vigo: Galaxia, 1992 [1ª ed., 1963].

Blasco, P., *Les chansons de Pero Garcia Burgalês troubadour galicien-portugais du XIIIe siècle*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.

Carter, H. H., *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da Edição Diplomática de Henry H. Carter (N. York-London, 1941)*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

Correia, A., *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o "Ciclo da 'Ama'". Edição e Estudo*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001 [dissertação de doutoramento inédita].

Gonçalves, E., "Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres", in M. Tyssens (ed.), *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, Liège: Université de Liège, 1991, pp. 447-467.

—, *Celso Cunha. Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1999.

Lanciani, G., *Il Canzoniere di Fernan Velho*, L'Aquila: Japadre Editore, 1977.

—, "Repetita iuvant?", in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143.

Minervini, V., "Le poesie di Ayras Carpancho", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, XVI, 1974, pp. 21-113.

Monteagudo Romero, E., *Armando Cotarelo Valledor. Cancioneiro de Paio Gómez Chariño (edición facsímil)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1984.

Nobiling, O., "As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do seculo XIII", *Romanische Forschungen*, 25, 1908, pp. 641-719.

Oliveira, A. Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

Pedro, S. Tavares, "Análise paleográfica das anotações marginais e finais no *Cancioneiro da Ajuda*", in *Colóquio Cancioneiro da Ajuda (1904-2004). Lisboa, 11-13 de Novembro de 2004* [inédito].

Piccat, M., "Le "cantigas d'amor" di Bonifacio Calvo", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 105, 1/2, 1989, pp. 161-177.

—, *Il canzoniere di don Vasco Gil*, Bari: Adriatica Editrice, 1995.

Ramos, M. A., "L'importance des corrections marginales dans le Chansonnier d'Ajuda", in G. Hilty (ed.) *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)*, Tübingen: Francke Verlag, 1993, vol. V, pp. 143-152.

—, "O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas", in *Fragmento do Nobiliário do Conde Dom Pedro. Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda*, Lisboa: Edições Távola Redonda-Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico-Biblioteca da Ajuda, 1994, pp. 27-47.

Spampinato Beretta, M., *Fernan Garcia Esgaravunha, Canzoniere*, Napoli: Liguori Editore, 1987.

Tavani, G., *Ensaios Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

Vallín, G., *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

Vasconcelos, C. Michaëlis de, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [1ª ed., Halle: Max Niemeyer, 1904].

LAS RIMAS DE GIOVANNI BOCCACCIO: DE LOS MANUSCRITOS A LAS EDICIONES

Carmen F. Blanco Valdés
Universidad de Córdoba

1. Los manuscritos

No insistiré ahora sobre un hecho que es evidente y que se deduce de inmediato del análisis de la tradición manuscrita. Me refiero a que, de todas las obras de Boccaccio, las Rimas son las que tienen una tradición más irregular y dispersa.

La necesidad de este artículo se justifica porque considero absolutamente necesario, para todo aquel que se acerque al estudio de este poemario, intentar poner un poco de orden en la maraña que siempre supone el análisis de la tradición manuscrita de este texto y ofrecer unas referencias, lo más completas posibles, sobre los códices y adiciones fundamentales y de los cuales proceden la mayor parte de estas composiciones.

Un listado de los distintos manuscritos que contienen las poesías de Giovanni Boccaccio puede consultarse en la edición de las rimas de Aldo Francesco Massèra, publicada en Boloña en 1914, entre las páginas XIII y LII. Tal descripción se hace en base a la consulta de este autor de muchas de las tablas de dichos códices que fueron publicadas a lo largo del siglo XIX por los eruditos y estudiosos de aquella época. Siendo ésta una de las referencias, más o menos completa, que tenemos sobre la tradición manuscrita de Boccaccio, será la que nosotros manejemos, siguiendo así los pasos ya dados en su momento por Vittore Branca que la acepta como la más exhaustiva; si bien este autor en su estudio *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio: un primo elenco dei codici e tre studi* (Roma, 1958) añade "un ventina di codici di rime boccaccesche che ho potuto aggiungere agli ottantasei indicati dal Massèra nella sua edizione critica"[1]. En el texto se señalan como (Branca) a continuación de la numeración del códice.

A continuación, siguiendo tales indicaciones y tras haber recopilado toda la información procedente de la edición de Massèra (1914) junto con la de Branca (1958), daremos una lista completa de tales manuscritos, pero

[1] Cfr. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, p. 244.

siguiendo una ordenación cronológica de los mismos, en lugar de una clasificación por orden numérico dentro de cada familia, que fue la seguida hasta el momento por los dos editores precedentes. Así pues, distinguiremos por epígrafes las distintas familias y dentro de ellos por siglos, siguiendo tras ello la numeración ya canónica hoy en día.

Con todo ello, es decir, sumando las indicaciones de Màssera con las dadas por Branca, hemos conseguido reunir en un único listado las referencias completas de los códices hasta hoy en día conocidos y que contienen la obra lírica de Boccaccio. Nuestra pretensión, por lo tanto, no va más allá de servir de ayuda ofreciendo todos los datos que hemos podido reunir de la consulta de las dos ediciones anteriormente mencionadas.

1.1. Familia B

Siglo XVI:

[B2]: Biblioteca Universitaria de Boloña. Cd. 1289. Antología de rimas antiguas coleccionadas por Antonio Giganti (1535-1589), secretario de Monseñor Lodovico Beccadelli. En la segunda sección contiene el soneto LXXI entre 67 poesías todas ellas anónimas, aunque muchas de ellas aparecen en otros códices atribuidas a Petrarca. En la tercera sección el soneto LXXIX que hace parte de la *tenço* entre Cecco de' Rossi di Forli, Petrarca, Anguissola, maestro Antonio da Ferarra y el propio Boccaccio.

[B3]: Biblioteca Universitaria de Boloña. Cd. 177. Copia escrita por G.M. Barbieri (muerto en 1574) probablemente de un texto que perteneció a Trissino. Contiene las composiciones CII (*Del Boccaccio a Dante*), XXXIV, XXI, LXXVI, XC, LXXI, LXXXVII y XLI (*Del medesimo*); la balada LXXV (*Domini Bartholi de biccis florentini*), y la canción *Né morte né amor, tempo né stato* atribuida a Matteo Landoccio Albizi.

[B4]: Biblioteca Universitaria de Boloña. Cd. 2448. Florilegio de rimas antologizadas entorno al año 1564, probablemente por Antonio Giganti. Podría haber tomado como base el códice Bartoliniano [F1]. Contiene sólo el soneto LXXXII.

[B5] (Branca): Biblioteca Universitaria de Boloña. Cd. 1250. Códice escrito por varias manos, que perteneció a Jacopo Biancani. Se copia el madrigal XXXIII bajo el epígrafe *Del Boccaccio.*

Siglo XVIII:

[B]: Biblioteca Comunal de Bérgamo. Cd. V 47. 1757. Copia de [B4] escrita por P.A. Serassi. Contiene el soneto LXXXII.

Siglo XIX:

[B*]: (Branca): Biblioteca Comunal dell'Archiginnasio de Boloña. Cd. A. 2429. Contiene una miscelánea de sonetos de varios autores desde el siglo XIII al XIX. Se copia el soneto LXXXVII.

[B1]: Biblioteca Comunal de Boloña. *Carte Bilancioni.* Copia de antiguas poesías provenientes de varios manuscritos recogidas por el Abad Pietro Bilancioni (muerto en 1877). Entre sus páginas se encuentra también una copia

completa de [B4], hecha en el año 1885 por el boloñés A.G. Masetti para Bilancioni. Contiene el soneto LXXXII.

1.2. Familia C

Siglo XV:

[C]: Bibliotheque de la Ville. Carpentras. Cd. 392. 1470. Contiene el *Canzoniere* de Petrarca, los *triomphi* y 22 sonetos extravagantes del mismo autor, entre los que se encuentran tres sonetos de Boccaccio: LXXXVII, LXXX y LXXI.

1.3. Familia D

Siglo XV:

[Dr] (Branca) Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Cd. Ob. 44. Amplia miscelánea bajo el título *Mescolanze di Michele Siminetti cittadino fiorentino* preparada entre el 1440 y el 1460. Se copia el soneto 43 *I ciel, gl'iddii, l'età e la fortuna*, bajo el epígrafe *Sonetto o vero frottola di messer giovannj boccacci che elli fa in persona di hanibale ad scipione anzi che insieme venissero a parlamento.*

1.4. Familia F

Siglo XIV:

[F3]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Pluteo XL, cd. 43. Una balada con atribución: LXXV: *Ballatetta di messer giovanni bochacci poeta di firenze* (ausente en F1).

[F4]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Pl. XLI, cd. 15. Terceto encadenado anónimo: *La Dolce Ave Maria.*

[F11]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Mediceo Palatino, cd. 87. Célebre cancionero musical que más tarde pertenecería a Antonio Squarcialupi (muerto en 1480). Tres composiciones anónimas: LXXVI, XXXIII, XCII.

[F26]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1088. Tres sonetos con atribución: X, LLXXII y CII.

Siglo XV:

[F*]: Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. Palatino, 181. Se copia el soneto XXV entre las rimas de Petrarca.

[Fbis]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Aquisti e Doni, cd. 137, del 1489. Contiene la balada *Né morte né amor, tempo né stato.*

[F2]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Pl. XL, cd. 43. Contiene el soneto LV y el madrigal XCII anónimas.

[F5]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Pl. XC, cd. 37. Cuatro sonetos con atribución: X, CII, LXXXII y XCVI bajo el título *Qui cominciano sonetti di messer Giovanni Boccaccio poeta fior.no.*

[F6]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Ashburnham-Libri, cd. 1378. Contiene, anónimo, el soneto XXXI.

[F8]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Conventi soppressi. Cd. 122. Contiene, anónimo, el soneto CII.

[F10]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Gaddiano, cd. 198. Soneto caudado con atribución: *Carissimi fratei, la forma oscura.*
[F12]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Mediceo-palatino, cd. 118. Un soneto anónimo: LXXIX.
[F13]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Rediano, cd. 3. Un soneto con atribución: CII. Aparece copiado, con posterioridad, en una página que había quedado en blanco, probablemente por la mano del dueño del códice, Giovanni Berti (siglo XVI).
[F14]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Rediano, cd. 184. Dos baladas: LXXV (*Ballata di messer giovanni bocchacci*) y *Né morte né amor, tempo né stato* (*Ballata di messer giovanni detto*), y una canción con atribución: *Nascosi son gli spirti e l'ombre tolte* (*Canzona di messer giovanni bocchacci*).
[F14ter] (Branca): Biblioteca Marucelliana de Florencia. Cd. C. CLII. Lleva por título *F. Petrarca / sonetti / Rime di altri.* Se copia como anónima la canción 40 *Cara fiorenza mia, se l'alto iddio.*
[F15]: Real Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo principal, cd. II ii 40. Una balada y tres sonetos con atribución: LXXV, X, LXXXII, LXXVIII. También una canción atribuida a Mateo Frescobaldi, *Cara Fiorenza mia, se l'alto iddio.*
[F16]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo principal, cd. II iv 114. Un soneto anónimo, entre las rimas de Petrarca: XL y otro con atribución, el LXXXII: *Sonetti di messer giovanni bocchacci poeta di fiorenza.*
[F17]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo principal, cd. II iv 250. Escrito por la mano de Giovanni di Iacopo Pigli (muerto en 1473). Un soneto con atribución: CII (*S. domini Ihannis bochacci*).
[F17bis] (Branca): Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo Baldovinetti. Cd. 156. Del 1450. Tras el *Corbaccio* y la *Epistola a Dino de' Rossi* se copian las rimas X, CII, LXXVII.
[F18bis] (Branca): Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. Magliabechiano VII, 721. Escrito en Ferrara hacia el año 1450. Se copian como anónimas las rimas LXII, LIV y XXIII.
[F20bis] (Branca sólo le da la numeración): Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. Magliabechiano, VII, cd. 1145. Se copia la canción *Subita volonta, nuovo accidente*, a la que le faltan los primeros 32 versos debido a la pérdida del folio precedente.
[F23]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo Palatino, cd. 359. Un soneto con atribución: CII: *Messer G. Bo.*
[F23ter] (Branca): Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. Panciatichiano 12. Se copian las canciones *Tant'è il soperchio dei miei duri affani*, *S'io potessi di fuor mostare aperto* y *Donna, nel volto mio dipinto porto.* El manuscrito aparece escrito por dos manos. La primera, del siglo XV, escribió las tres canciones, anónimas y sin epígrafe.
[F24]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1060. 1429. Dos sonetos anónimos: LXIX y LXX.
[F25]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1066. Copia del anterior y de la misma época. Los mismos sonetos, también anónimos: LXIX y LXX.
[F27]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1091. Del 1460. Se copia la canción *Subita volontà, nuovo accidente* atribuida a Mino di Vanni Da Siena.
[F27bis] (Branca): Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1093. Vasta miscelánea de rimas de Cavalcanti y de Dante que incluye, entre otras cosas, rimas

atribuidas a Boccaccio. Contiene el soneto *I ciel, gl'iddii, l'età e la fortuna*, bajo el epígrafe *Sonetto di messer Giovanni Boccaccio dove in persona d'Anniballe parlla a Scipione inanzi che chombattessono quando parlamentarono*.

[F[28]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1100. 22 sonetos con atribución: XXV, [XXVI, XIII, XII, XCVI, XC, XCI: mismo orden que en F[1]], LXXX, LXVIII, LXVI, [XXIV, LXVII, LXXI, CII, X, XVII, XL, LXXXVII, LXXXV, LVIII: mismo orden que en F[1]] XXI y XLI. La balada *Né morte né amor, tempo né stato* atribuida a ser Durante da Saminiato.

[F[29]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1103. Escrito por un amanuense de primeros años del siglo XV. 22 sonetos de Boccaccio atribuidos a Francesco Petrarca: XXXIX, XLVIII, XCIII, I, XXXII, XXIV, CV, [XXV, XXVI, XIII, XII, XCVI, XC: en F[28] y con el mismo orden], XCI, LXXXVIII, [LV, XXVIII, [LXXX, LXVIII, LXVI: también en F[28] y con ese orden], XXI: no se recogen en la tradición de F[1].

[F[31]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1126. Fragmentos de versos de la balada *Né morte né amor, tempo né stato*. Falta el principio.

[F[32]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1154. Tres sonetos con atribución: XLII, LIV y XXIII.

[F[33]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1156. Dos sonetos con atribución: XIII *Sonetto di messer giovanni bocchacci* y LXXXI *Sonetto di messer giovanni Boccacci man.[to] [ad] antonio pucci*.

[F[34]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1672. Terceto encadenado con atribución: *La dolce Ave Maria di grazia piena*, bajo el epígrafe *Comincia l'ave maria il* (sic) *rima fatta per messer giovanni bocchaccio*.

[F[35]]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 2823. Un soneto con atribución: CII *Di Messer giovanni bocchacci*.

Siglo XVI:

[F[1]]: Códice Bartoliniano. Fundamental antología de rimas de los siglos XIII y XIV, recopilada en el año 1527 sobre varias fuentes por Bartolomeo Bartolini (muerto en el año 1533). Una parte entera de dicha colección está dedicada a los sonetos de Giovanni Boccaccio. Se considera la fuente fundamental para las rimas de este poeta. Estas composiciones procederían de dos códices: un manuscrito, a todas luces hoy perdido, perteneciente al monseñor Lodovico Beccadelli; y un texto del literato veneciano Giovanni Brevio, que podría identificarse con [F[21]].

[F[7]]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Ashburnhan-Libri, cd. 479. Copia muchas de las rimas contenidas en F[1], la mayor parte de ellas autógrafas de Vincenzo Borghini (muerto en 1580) y otras por la mano de al menos dos amanuenses. En relación con la rimas de Boccaccio, copia los mismos y en el mismo orden que en F[1]. También copia tres canciones que da como anónimas y sin indicación de la fuente: *Tant'è 'l soperchio de' miei duri affanni, S'io potessi di fuor mostrare aperto* y *Donna, nel volto mio dipinto porto*.

[F[9]]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Conventi soppressi, cd. 430. Autógrafo del humanista Benedetto Varchi. Dos baladas LXXV *Madrigale del medesimo*, (ya que la composición anterior es la que se encuentra en el libro IV del *Filocolo*) y LXXVII *Ballata del medesimo*, y cuatro sonetos con atribución: LXXXII *Del Boccaccio*, XCVI, CII y X, todos ellos bajo el epígrafe *Del medesimo*.

[F18]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo Magliabechiano, cl. VII, cd. 640. Un madrigal XXXIII (*Di Messer ioan Bocc.cio)* y dos sonetos con atribución: XXVII (*del Detto*) y CXXVI (*.I.B. Al petrarcha in la sua morte*).

[F19]: Biblioteca Laurenziana de Florencia. Fondo Magliabechiano, cl. VII, cd. 1040. Constituido por varias secciones. En la primera se copian cuatro sonetos: X, CII, LXXXII y XCVI bajo el título *Sonetti di messer Giovan Boccacci florentino*, y la balada LXXVI con atribución *B. del Boccaccio*.

[F20]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo Magliabechiano, cl. VII, cd. 1041. Una balada con atribución: LXXV *Ballata di messer giovan bochacci*, y otra seguida *Né morte né amor, tempo né stato*, que responde al simple epígrafe de *ballata*.

[F21]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo Palatino, cd. 204. Identificable con el texto de Giovanni Brevio. Cuatro sonetos con atribución: X, CII, LXXXII y XCVI bajo el título *Qui cominciano sonetti di messer giovani Boccattio Poeta florentino, Huomo di gran auctorità dig.mo*.

[F22]: Biblioteca Nacional de Florencia. Fondo Palatino, cd. 288. Fue escrito para Benedetto Varchi por uno de sus amanuenses. Un madrigal con atribución: XXXIII *Ioan. Boccac.*

[F30]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 1118. Cinco sonetos y una balada, dispersos, con atribución: LXXXI (*Giovan Boccaccio ad Ant.o Pucci* al que le sigue la respuesta de Pucci), LXXXII y LXXXVII, el primero bajo el epígrafe *Giovan Boccaccio*; X y CII, y la balada LXXXVII bajo el epígrafe *Ballata de Messer giovan Boccaccio*.

[F36]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. Cd. 2846. Colección de rimas antiguas autógrafas de Pier del Nero, concluida el 24 de agosto de 1581. Posiblemente una de las fuentes del códice fue un libro de Don Vincenzo Borghini, en el cual se encontraban las rimas que copia, junto con las de otras de escritores antiguos, de la *Giuntina* de 1527. Contiene los mismos sonetos que F1, excepto los sonetos CXXI y LXXXVI.

[F37]: Biblioteca Riccardiana de Florencia. (Ahora en la Biblioteca de la Scuola Normale Superiore de Pisa). Cd. del profesor Michele Barbi. 1564. Copia de una mano de un tal Kalefati del texto B4, que a su vez toma como base F1. Contiene pues el soneto LXXXII.

Siglo XVI – Siglo XVII:

[F20ter] (Branca): Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. Magliabechiano XXXVIII, 115. Contiene el soneto CXXVI bajo el epígrafe *Sonetto di mr. Giovanni Boccaccio in morte di mr. Francesco Petrarca.*

Siglo XVII – Siglo XVIII:

[F15bis] (Branca): Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. II.II.109. Miscelánea preparada por la mano de Magliabechi. Se copia el madrigal XXXIII con atribución.

Siglo XVIII

[F14bis] (Branca) Biblioteca Marucelliana de Florencia. Cd. A. CLXXXIII, vol. II. Códice en el cual Salvino Salvini recogió las *Aggiunte a la istoria degli scrittori fiorentini*. Se copia el soneto XXXIII con atribución.

Siglo XIX
[F^{23bis}] (Branca): Biblioteca Nacional de Florencia. Cd. Palatino 474. Manuscrito preparado por Baldelli para su edición de las *Rimas* de Boccaccio.

1.5. Familia I

Siglo XV:
[It] (Branca): Cornell University Library of Ithaca. Cd. Pet. Z. 11. Se copian 24 composiciones de autores diversos, entre los cuales está el soneto XIII con atribución, bajo el epígrafe *D. Johannis Boccaccij certalden.*

1.6. Familia L

Siglo XVI:
[L^4]: Biblioteca Governativa de Lucca. Cd.1617. Del siglo XVI. Dos sonetos con atribución: CXXVI y CII, *Di Giovanni Boccaccio* el primero y *del med.*, el segundo.

Siglo XVIII:
[L^1]: Biblioteca Governativa de Lucca. Cd. 1486. Mitad del siglo XVIII. Se trata del primer volumen de la *bella e doviziosa* antología de antiguas poesías, procedentes de varios manuscritos, elaborada por el editor luqués Francesco Mouke, corregida y aumentada por A. M. Biscioni. Contiene los sonetos CII, X y LXXXII copiados de F^{26}, la canción *Subita volontà, nuovo accidente,* las composiciones LXIX, LXX copiadas de [S] y atribuidas a Boccaccio; y la canción *O fior d'ogni città, donna nel mondo* de la misma procedencia, pero en este caso con el epígrafe *Canzone forse del Medesimo.*
[L^2]: Biblioteca Governativa de Lucca. Cd. 1491. Vol. VI de la *raccolta moukiana.* Procedentes de F^{14} la balada LXXV, y las canciones *Né morte né amor, tempo né stato* y *Nascossi son gli spirti e l'ombre tolte* precedidas del epígrafe *Messer Giovanni Boccaccio.* Las canciones: *Tant'è 'l soperchio de' miei duri affanni, S'io potessi di fuor mostrare aperto* y *Donna, nel volto mio dipinto porto,* copiadas de F^7 y colacionadas con F^{36}. Contiene todos los sonetos que incluye F^7, colacionados con los mismos de F^{36}. Del soneto CII se dice que se copia de F^5 y se nombra igualmente que para los sonetos XCVI, X y LXXXII se copian las variantes que ofrecía F^5. Incluye igualmente la balada LXXVII copiada, en este caso, de F^{36}.
[L^3]: Biblioteca Governativa de Lucca. Cd. 1493. Volumen VIII de la misma *raccolta.* Contiene los sonetos XLII, LIV y XXIII, de los cuales se dice que se copian de F^5.

1.7. Familia M

Siglo XV:
[Mt] (Branca): Biblioteca dei Conti Castiglione de Mantua. Cd. de B. Castiglione. Contiene el ternario *La dolce Ave Maria di grazia plena.* El amanuense escribe como epígrafe *Lauda di messer francescho pettrarca.* Después tacha las dos últimas palabras y escribe *poeta Dante.*

[M]: Biblioteca Melziana de Milán. Cd. A. Entre 22 sonetos atribuidos a Petrarca se encuentran los sonetos LXXXVII, LXXX y LXXI. Se trata de los mismos sonetos que también se copian en [C] códice también del siglo XV y también aquí atribuidos a Petrarca. La conexión entre estos dos códices es evidente.

[M²]: Biblioteca Melziana de Milán. Cd. 1058. Escrito por el cremonés Niccolò Benzoni, en Treviso, en el año 1425. Contiene los sonetos: CII, X, LXXXII, LXXVIII, XIII y LXXXI todos ellos atribuidos a Boccaccio.

[M³]: Biblioteca Estense de Módena. Cd. α Y 7. 24. De la mitad del siglo XV. Contiene el soneto LXXI que da como anónimo, aunque se encuentra entre 41 composiciones extravagantes de Petrarca.

Siglo XVI – Siglo XVII:

[Mc] (Branca): Bayerische Staatsbibliotheck de Munich. Cd. ital. 167. Escrito por distintas manos, contiene la vida de Petrarca de Lodovico Beccadelli entre los ff. 109 y 156; y por ello, en el f. 150 se copia el soneto CXXVI *Sonetto di M. Giovanni Boccaccio in morte di Ms. Fran. petrarca.*

Siglo XVIII:

[M¹]: Biblioteca Trivulziana de Milán. Cd. 958. Lleva por título *Raccolta di varie Poesie di diverse Autori copiate da Mss. di varie Biblioteche d'Italia nel giro di 4 anni dal Sig.* re *Carlo Giuseppe Vecchi Fisico.* Perteneció al abad Carlo Trivulzio. Contiene el soneto LXXI copiado de F³.

1.8. Familia N

Siglo XVIII:

[N]: Biblioteca Nacional de Nápoles. Cd. XIV D 16. Copia de B⁴. Contiene el mismo soneto LXXXII.

[N¹] (Branca): Biblioteca Nacional de Nápoles. Cd. XIII. D. 78. Aparece en el f. 1 *Rime inedite di Giovanni Boccaccio* y un poco más abajo se lee *Codice riccardiano IX della Scansia O ordine secondo. Fioretti di messer Giovanni overo Ruffianella del Boccaccio da Certaldo.* En el f. 12v. *Sonetti di Messer Giovanni Boccaccio. Estrati dal Codice XII Riccardiano della Scansia O ordine II.* Se copian los sonetos: XXV, XXVI, XIII, XII, XCVI, XC, XCI, LXXX, LXVIII, LXVI, XXXIV, LXVII, LXXI, CII, X, XVII, XL, LXXXVII, LXXXV, LVIII, XXI, XLI. Se trata de una copia de F²⁸.

1.9. Familia O

Siglo XV:

[O¹]: Bodleian Library de Oxford. Fondo Canonici italiani, cd. 65. Siglo XV. Contiene, en los primeros 100 folios, 409 composiciones progresivamente numeradas con tinta roja, en su mayoría del *Canzoniere* de Petrarca o extravagantes. Entre éstas se encuentra el soneto LXXI. Entre los ff. 100-107, 44 poesías sin indicación de autor, entre las que se encuentran los sonetos XXXII, LXXX, XXI, LV, XXXIX y I. Todos, excepto el LXXX

(que no se recoge en ninguna de las familias anteriores), están igualmente en F[29] (y sólo allí).

[O[2]]: Bodleian Library de Oxford. Fondo Canonici italiani, cd. 69. También del siglo XV. Entre las rimas extravagantes de Petrarca se encuentra el soneto LXXI.

1.10. Familia P

Siglo XV:

[PrP] (Branca): Památník národního písemnictvi de Praga. Cd. D.B.V.6. Se copia anónimo el soneto CXVII.

[P[1]]: Biblioteca Palatina de Parma. Cd. 109. También del siglo XV pero sin datación precisa. Contiene la balada LXX, bajo el epígrafe *Canzon di Messer Giovanni Bochacio*, y la canción *O fior d'ogni città, donna nel mondo*, bajo el epígrafe *Di Messer Giovanni bochacio*.

[P[2]]: Biblioteca Palatina de Parma. Cd. 1081. Conocido como códice Vitale de rimas antiguas, antologizadas por Gaspare Totti en los primeros años del Cuatrocientos. Contiene anónimos, pero mezclados entre las rimas y rimas extravagantes de Petrarca los sonetos XLIX, L, XCVIII, LXII, XXVI, XC, LXVI, CX, LXXII, XXXIX, XLVIII. Contiene también el madrigal XCII en este caso bajo el epígrafe *Madrigale di M. giovanni Bocchaci*.

Siglo XVI:

[P]: Biblioteca Nacional de París, cd. ital. 554. Bajo el epígrafe *Qui cominciano sonetti di messer Giovanni Boccaccio Poeta Fiorentino* se encuentran los sonetos: X, CII, LXXXII, XCVI. Quizá sería conveniente recordar que también lo sonetos que aparecen en F[5] llevan el mismo título. Todos ellos están, de hecho, en F[5], excepto el LXXXII.

1.11. Familia R

Siglo XV:

[R]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Chigiano, L IV 116. Contiene el soneto LXXXV entre las rimas de Petrarca.

[R[2]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Chigiano M IV 79. Contiene el soneto CII anónimo.

[R[4bis]] (Branca) Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Vat. lat. 3212. Antología de rimas de los siglos XIV y XV escrita por Lodovico III Gonzaga, marqués de Mantua (muerto en 1478). Contiene la canción *Subita volontà, nuovo accidente* bajo el epígrafe *Canzon morale di Vanni di Mino d'Arezzo ad detestatione et biasmo d'amore*.

[R[6]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Vat. lat. 4823. De la mano de Angelo Colocci. Contiene el soneto XIII con atribución *.D. iohanni Boccaccii Certaldensis*.

[R[7]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Vat. lat. 4874. Entre 22 sonetos atribuidos a Petrarca se encuentran los sonetos LXXXVII, LXXX y LXXI.

[R[8]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Fondo Regina. Cd. reginense lat. 1973. Antología de rimas escritas en latín y en vulgar. Distribuidos a lo largo del

códice contiene, en un primer grupo, los sonetos XLII, XXIII y LIV, el primero tras el epígrafe *Io. bocatti* y los demás anónimos. Más adelante se encuentran los mismos sonetos pero en este caso sin epígrafe y todos anónimos, junto con los sonetos CXVI, XCIII, XCVI. En un tercer grupo los sonetos XCV y XCIV. El soneto XCV no está en ninguna de las familias anteriores.

[R[10]] (Branca): Biblioteca Nacional de Roma. Cd. Vittorio Emanuelle 1147. Escritura humanística en cursiva a dos manos. Contiene una miscelánea de rimas vulgares de los siglos XIII y XIV. Perteneció a Annibale degli Abati Olivieri y más tarde a Perticari. En el f. 27v se copia la canción *Cara Fiorenze mia, se l'alto Iddio*, atribuida a Boccaccio bajo el epígrafe *Messer Jha Bocchacci /canzon morale del regimento e governo di Firenze*. En el f. 29 v. la canción *Nascossi son gli spirti e l'ombre tolte*, atribuida a Boccaccio bajo el epígrafe *Canzone morale d messer Giovanni Boccacci da ciertaldo eccielentissimo poeta*.

Siglo XVI:

[R[1]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Chigiano L IV 131. Antología de rimas antiguas derivadas de varios textos, escritas por dos manos. Entre las páginas 125 y 782 se copia "probabilmente la copia di un unico ms. di rime"[2], a juzgar por una apostilla que hay en el f. 674 que dice: "ho scritto in sin qui in villa di messer Nofri in Valdelsa nel M.CCCLXXXiij Addi xx di luglio". En esta sección se copian, dispersos, la canción *Nascossi son gli spirti e l'ombre tolte*, bajo el epígrafe *canzone di messer Giovanni boccacci da Firenze*; los sonetos CII y X, atribuidos a Boccaccio; la balada LXXV también con atribución, y la canción *Né morte né amor, tempo né stato* en este caso bajo el epígrafe *ballata di ser Salvi*. Fuera de este bloque, entre los ff. 873-876, se vuelven a copiar los sonetos X y CII, a los que se suman LXXXII, XCVI y la balada LXXVI, todos ellos con atribución: en el primero *Sonetti di messer Gio. Boccaccio. fior.no*; en los demás, *Del medesimo*.

[R[3]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Chigiano M VII 142. Contiene, dispersos, los sonetos LXXXI (*Gioan Bocatio ad Antonio pucci*) –al que le sigue la respuesta de Pucci–, LXXXII (*Giovan boccacio*), LXXXVII (sin epígrafe, pero inmediatamente después del anterior), X (*Gioan boccaccio*) y CII (sin epígrafe pero también después del anterior).

[R[5]]: Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Vat. lat. 3213. Contiene entre los ff. 290r-295r los sonetos C, CII, LXXXII, XCVI, LXXXI con el epígrafe *Sonetto di Messer Giovanni Boc(cac)ci ad Antonio Pucci* y al que le sigue la respuesta, y LXXXVII bajo el título general *Messer giovanni Boccaccio da Certaldo*. En el f. 433r, la canción *O fior d'ogni città, donna nel mondo* atribuida a Fazio degli Uberti y en el f. 500r la canción *Cara Fiorenza mia, se l'alto iddio*, en este caso atribuida a Matteo di Dino Frescobaldi.

[R[7bis]] (Branca): Biblioteca Apostólica Vaticana. Cd. Vat. lat. 6168. Contiene una miscelánea latina y vulgar, además de la *Vita* de Petrarca de Lodovico Becadelli. Se copia, por tanto, el soneto CXXVI bajo el epígrafe *Sonetto di ms. Giovanni Boccaccio in morte di ms. Francesco Petrarca*.

---

[2] Cfr. A. Francesco Massèra, *Rime di Giovanni Boccaccio*, Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua, 1914, p. xxxix.

Siglo XVIII:

[Rc] (Branca): Biblioteca Casanatense de Roma. Cd. 4155. Contiene la *Biblioteca poetica* de Zeno. Se copia el soneto *Dante Alighieri son, Minerva oscura.*

[R^4]: Biblioteca de la Academia dei Lincei de Roma. Cd. Corsiniano 45 C 12. Copia de B^4 escrito por la mano de Niccola Rossi. Contiene el soneto LXXXII.

Siglo XIX

[R^9]: Biblioteca Nacional de Roma Vittorio Emanuelle. Cd. 897. Copia de B^4 del 1855. Contiene el soneto LXXXII.

1.12. Familia S

Siglo XV:

[S]: Biblioteca Comunal de Siena. Cd. I IX 18. Importante antología de rimas del S. XIV, recopilada y escrita en el año 1410, en Venecia, por Antonio degli Alberti. Contiene, dispersos, la canción *Subita volontà, nuovo accidente*, bajo el epígrafe *Di messer Giovanni Bochaccio da firenze*, la composición LXIX *Di messer giovanni Bochaccio*, la balada LXX *Del detto* y tras ella la canción *O fior d'ogni città, donna nel mondo* en este caso anónima y sin epígrafe.

1.13. Familia U

Siglo XV:

[U] Biblioteca Comunal de Údine. Cd. 10. Conocido como manuscrito Ottelio de rimas antiguas. Contiene el soneto XL anónimo.

Siglo XVII:

[U^1] (Branca): Biblioteca Comunal Vincenzo Joppi de Udine. Cd. 1795. Proviene del archivo del Conde Francesco da Manzano. Consta de tres folios sueltos que se encuentran en una carpeta titulada *Poesie di varie autori*. Bajo el epígrafe *Di Giovanni Boccaccio* se copian los sonetos CXXVI y CII.

1.14. Familia V

Siglo XIV:

[V^7]: Biblioteca del Museo Correr de Venecia. Cd. 1010. Contiene el soneto LXXI entre las rimas extravagantes de Petrarca.

Siglo XV:

[V]: Biblioteca Capitolare de Verona. Cd. DCCXX. Contiene el soneto LXVI anónimo.

[V^2]: Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano ital. IX 257. Se trata de un manuscrito autógrafo, de la mano de Felice Feliciano da Verona, escrito en torno al año 1469. Se presenta especialmente interesante porque contiene, entre los ff. 61r y 69v, un grupo de 16 composiciones bajo el título *Ioan Boccatius de certaldo,* de las cuales, muchas de ellas, no se recogen en ninguna de las familias marcadas hasta el momento, exceptuando F^1, siendo éste, en consecuencia, el único códice que nos ha llegado que

las contiene. Son, por este orden: LXXIV, CXIV, CXII, XLVI, LXXXIII, XLV, XXXI (en F^{6}), LV (en F^{29} y O^{1}), LIX (no está tampoco en F^{1}), XCVI (recogida en numerosos códices), XCV (en R^{8}), CIX, LXXXVIII (en F^{29}), LXXVII (en numerosos códices), XLIV, XXII.

[V^{6}]: Biblioteca del Museo Correr de Venecia. Cd. 1010. Contiene el soneto LXXI entre las rimas extravagantes de Petrarca.

Siglo XVI:

[V^{1}]: Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano ital. IX 203. Contiene el soneto CII bajo el epígrafe *Del Boccaccio*.

[V^{4}]: Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano ital. X 11. Contiene la balada LXXVII, bajo el epígrafe *Ballata del Medesimo* (precede a la epístola de Boccaccio a Francesco Bardi), y los sonetos X y CII, bajo los epígrafes, respectivamente, *Sonetto del Medesimo* y *Del medesimo*.

[V^{5}]: Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano ital. XI 66. Contiene la balada LXXV bajo el epígrafe *Ballata di messer ioanni boccacio*.

[V^{9}] (Branca): Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano lat. XIV 79. Contiene una amplia miscelánea de muy diverso contenido. El códice perteneció a Giusto Fontanini. Se incluye la *Vita* de Petrarca de Becadelli y, en consecuencia, el soneto CXXVI bajo el epígrafe *Sonetto di m. Giovanni Boccaccio in morte di m. Francesco*. Identificable con F^{37} y R^{7bis}.

Siglo XVIII:

[V^{3}]: Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano ital. IX 292. Del año 1753. Copia de B^{4}. Contiene el soneto LXXXII.

[V^{8}] (Branca): Biblioteca Marciana de Venecia. Cd. Marciano It. X, 82. Se trata de un manuscrito proveniente de la *Raccolta Aragonese*, probablemente identificable con F^{21}. Bajo el título *Ms. Giovanni Boccaccio, Poeta Fiorentino huomo di grand'autorità dignissimo* se copian las rimas X, CII, LXXXII y XCVI.

1.15. Familia W

Siglo XV:

[W]: Biblioteca Civica Bertoliana de Vicenza. Cd. G.1. 10. 22. Contiene los sonetos XLII, LIV y XXIII, precedidos del título *Dominus ioanes bochatius florentinus etc.*

2. Las ediciones

El orden de las composiciones que se ha seguido en las últimas ediciones de las Rimas de Boccaccio fue el que estableció Massèra en el año 1914[3] . El estudioso incluye, en base a la atenta tradición manuscrita, un total de 126

[3] Aldo Francesco Massèra, *Rime di Giovanni Boccaccio*, Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua, 1914. Para esta edición Massèra tiene en cuenta las dos ediciones anteriores de G. G. Baldelli, *Rime di messer Giovanni Boccaccio*, Livorno, 1802 y la de L. Borghi, *Per l'edizione critica delle rime del Boccaccio*, Faenza, 1907. Sobre el orden de composiciones establecido por Massèra, Vittore Branca publica las tres ediciones sucesivas: *Le rime, L'amorosa visione, La caccia di Diana*, Bari: Laterza & Figli, 1939;

composiciones la cuales “debbono tenersi con tutta sicurezza per autentiche” (p. VIII), a las que añade 11 rimas de dudosa atribución que señala como “non autentiche” (p. XIII). Su intención, tal y como declara en el capítulo primero de su extensa introducción: “Bibliografía”, es la de recoger todas aquellas composiciones en verso de naturaleza exclusivamente amorosa y autónomas; es decir, excluye, en consecuencia, todas aquellas que tienen relación con las demás obras de Boccaccio.

En su deseo de ofrecer la mejor *lectio* posible de los textos, analiza las composiciones que divide en tres grupos: a) Rimas existentes en un solo manuscrito; b) Rimas que se encuentran en dos o más manuscritos de la misma familia, y c) Rimas que se encuentran en dos o más manuscritos, pero de distintas familias. Una vez concluido el largo, profundo y exhaustivo estudio de las variantes que le ha servido para señalar la correcta procedencia del texto, Massèra llega al verdadero *quid* de la cuestión, a aquello para lo cual no hay datos objetivos y constatables y que, en consecuencia, sigue siendo hoy en día uno de los puntos clave en toda edición de las Rimas de Boccaccio y que Massèra aborda en el último y conclusivo capítulo de su larga y aleccionante introducción: “Ordinamento delle rime”. Se le ofrecen dos soluciones, por lo demás, obvias: o mantener el orden establecido en cada uno de los arquetipos comenzando por F^1 o disponer las poesías según un orden distinto atendiendo, claro está, a un “particolare criterio”[4].

La primera solución fue la adoptada por Borghi en base a una premisa que, tras lo visto, cae por su propio peso: tal habría sido el orden dado por el propio escritor.

La incoherencia de tal afirmación le ofrece la justificación necesaria “a buon diritto” para poner todo su empeño “tenersi libero” en la segunda solución. Su propósito, al igual que el de sus antecesores Antona-Traversi y Crescini, es pues reconstruir “quella storia intima del poeta che sopra tutto le sue liriche possono farci conoscere” (p. CCL). Reconocido como imposible una reconstrucción cronológica de las rimas, propone y así los hace:

> Una distribuzione delle rime, la quale, senza esimersi del tener conto di quei dati di tempo che sussistono naturalmente per forza logica dai fatti, ne son quindi irrefragabili, si appoggiase in principal maniera sul criterio oggettivo di aggruppare le poesie a seconda del loro contenuto fondamentale (p. CCLIV).

Rime, Caccia di Diana, Padova: Liviana Editrice, 1958 y *Rime*, Milano: Mondadori, 1992 (reeditada en 1999).

[4] El códice de referencia por excelencia de las rimas de Boccaccio es F^1 debido a que es el más completo. El códice F^7 contiene también los mismos sonetos que F^1. Además añade las canciones *Tant'è 'l soperchio de' miei duri affanni, S'io potessi di fuor mostrare aperto* y *Donna, nel volto mio dipinto porto* que da como anónimas. El códice F^{36}, copia de [F^7], tiene los mismos sonetos excepto el CXXI y LXXXVI, que en F^7 habían sido tachados. El códice L^2 utiliza como referencia fundamentalmente el códice F^7 copiando todas las composiciones qua hay allí y las colaciona con F^{36}.

Tanto en su edición de 1939 como en las dos siguientes (1958 y 1992) Branca parte de las aportaciones hechas por Massèra en su edición de la cual dice que “doveva soddisfare in modo definitivo queste esigenze”[5]. Tras considerar que esta edición no tiene enmienda en cuanto al estudio de la tradición manuscrita, no merece tanto su beneplácito el método, en su opinión “debole e malsicuro” seguido por el editor en cuanto a la paternidad de las rimas[6], por un lado, y el orden dado a las mismas, por otro. En relación con este último problema, sus objeciones, mantenidas como ya he dicho en sus tres ediciones, son mayores. En primer lugar porque probablemente la intención de Boccaccio, dado que parece no haber querido nunca sistematizar sus creaciones líricas, fuese que sus poemas se leyesen así, “como brevi *nugae*, staccati l’uno dell’altro”[7]; en segundo lugar, porque las ordena según un criterio personal que pretende reflejar una biografía ideal del poeta y de sus vivencias amorosas, lo cual, en opinión de Branca, es absolutamente arbitrario. Todo ello le lleva a concluir que el texto de Massèra “non può ritenersi definitivo”[8]. Sin embargo, pese a su declaración de intenciones de “superare le difficoltà non risolte dalla precedente ed evitarne le deficenze e gli errori”[9], lo cierto es que, al final, tras el esfuerzo evidente de revisión y puesta a punto tanto de la *lectio* como de la atribución, Branca opta por seguir manteniendo el orden que en su día estableció Massèra. Así pues, en la primera edición de 1939, la propuesta definitiva de Branca y sobre la cual trabajará, es seguir manteniendo “per comodità” la misma distribución, porque:

> Se mi sono indotto a conservare (per comodità del largo pubblico di studiosi cui è destinato il volume) un ordine ormai consacrato da tutta una tradizione di studi letterari, voglio sia chiaro che non accolgo affatto il significato secondo il quale fu costruito [...]. Sarà necessario però, in una futura edizione critica, ordinare le *Rime* (come già fece il Barbi per quelle di Dante) soprattutto secondo la sicurezza, la probabilità, la esclusione di attribuzione al Boccaccio[10].

En el año 1958 Branca vuelve a editar las Rimas, ahora junto a la *Caccia di Diana* en la *Collana di testi e documenti* de la editorial padovana Liviana. Si bien, como hemos visto, en la edición precedente el estudioso había apuntado

[5] Cfr. V. Branca, edición de 1938, p. 314.

[6] Por lo que se refiere a la autoría de las composiciones Branca apunta al hecho de que el propio Massèra se contradice en sus conclusiones pues da como “non autentiche” composiciones que la tradición manuscrita ha atribuido a Boccaccio, mientras que, por el contrario, coloca bajo su autoría algunas que, en esa misma tradición manuscrita, sólo aparecen atribuidas, por ejemplo, a Petrarca.

[7] Cfr. V. Branca, edición de 1938, p. 316.

[8] Cfr. Ibid., p. 316.

[9] Cfr. Ibid., p. 318.

[10] Cfr. Ibid., p. 324.

la posibilidad de revisar el orden de las composiciones, lo cierto es que en ésta sigue manteniéndolo, aunque repite que se trata de un "ordine che non risale minimamente all'autore, ma soltanto alla volontà del primo editore". Si en la edición de 1939 decía que acogía el orden ya dado por "comodità del largo pubblico", ahora lo hace por "praticità", más exactamente "per non mutare consuetudini ormai stabilite da quasi mezzo secolo". La novedad de esta segunda edición reside en la distribución tipográfica de los textos que ahora divide en "Prima parte", las atribuidas con seguridad por Massèra a Boccaccio y "Seconda parte", las atribuibles o atribuidas también a otros autores, a las que añade ocho composiciones que no estaban en su edición precedente. Convendría señalar, a este respecto, que en su estudio, ya citado, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, tras la descripción de aquellos manuscritos que él añade al listado de Massèra, señala:

> I codici che abbiamo avuto la ventura di aggiungere alla già lunga lista del Massèra hanno permesso di apportare utili correzioni al texto delle seguenti rime: X, XXXIII, LIV, CII, CXVII, CXXVI, 37, 40, 41. E hanno pure offerto vari nuovi componimenti trasmessi sotto il nome di Boccaccio, e che, a nostra conoscenza, non appaion altrove con diversa attribuzione, anche se quasi sempre tale paternità è assai sospetta[11].

Finalmente, aunque en formato diferente, la última edición de las Rimas, del año 1992, es prácticamente una reedición de la del años1958.

3. Los principales códices y sus relaciones internas

3.1. Códice Bartoliniano: [F¹]

Sin duda alguna el manuscrito de referencia para las rimas de Boccaccio es el códice Bartoliniano al cual denominaremos, tal y como viene siendo habitual, F¹.

Se trata de un antología de rimas de los siglos XIII y XIV agrupadas probablemente después del año 1527 (ésta es la fecha que se suele dar como término *post quem*) y procedentes de varias fuentes. Fueron recogidas por el Abad Lorenzo de Bartolomeo Bartolini que murió en el año 1533.

Siempre siguiendo las indicaciones de Massèra, la curiosa y ajetreada vida de este códice manuscrito lo sitúa durante el siglo XIX en las manos del Padre Alessandro di Badia, residente en Florencia, y posteriormente en las del maestro Luigi Maria Rezzi, residente en Roma. Por mediación de este último, el manuscrito habría sido prestado, para su estudio, al profesor Giuseppe Cugnoni, heredero fiduciario y ejecutor de la última voluntad del maestro. En el año 1899 Massèra lo encontró entre los documentos del

---

[11] Cfr. Branca, *Tradizione*, p. 284.

profesor y describió y publicó su tabla en el artículo "Di un importante ms. di antiche rime volgari", en la *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, XI, 1900, pp. 64-80.

Tras la muerte de Giuseppe Cugnoni, el 25 de agosto de 1908, se le pierde la pista al manuscrito de tal modo que:

> l'unica cosa sicura, in tutto ciò, è purtroppo questa: oggi no si sa più nulla del rigguardevole testo ch'io m'ero illuso de avere definitivamente riconquistato agli studi (p. xx).

En ese artículo publicado en 1900 por el estudioso, Massèra en una primera hipótesis considera que tras la muerte de Cugnoni el libro debería haber pasado, siguiendo las disposiciones testamentarias de Luigi Maria Renzi, a los fondos de la Accademia della Crusca; pero apunta que ello no ha sido así. En una segunda hipótesis cree que podría haber pasado a los fondos de la Biblioteca Corsiniana, donde tampoco se encuentra, siguiendo el testimonio ofrecido por el propio Cugnoni en la carta proemial a la edición, en el año 1883, de una colección de rimas, preparadas por Renzi y que éste nunca llegó a publicar en vida, en la que señala: "Questo codice è ora nella biblioteca Corsiniana". La edición a la que he hecho referencia es *Rime di D. Alighieri, G. Boccaccii ecc., tratte da mss. ed annotate da* L.M. Renzi *ora per la prima volta pubbl. da* G. Cugnoni, Imola, 1883.

Por su parte Michele Barbi, entre las páginas 121 y 206 de su famoso *Studi sul canzoniere di Dante con nuove indagini sulle raccolte manosctitte e a stampa di antiche rime italiane*, publicado en Florencia en el 1915, aborda el estudio detenido y minucioso, según su quehacer habitual, de "La Raccolta bartoliniana e le sue fonti".

Lo primero que aclara es que el manuscrito está en posesión de la Accademia della Crusca desde el año 1914. En las primeras páginas de dicho estudio Barbi apunta que en el año 1529 Lorenzo Bartolini se encuentra en Padova donde también estaban Lodovico Beccadelli, Brevio y Pietro Bembo. Son precisamente los distintos manuscritos poseídos por estos autores los que servirán de fuente para la colección[12]. Siempre según sus datos, la colección habría sido elaborada entre los años 1527 y 1533 y está divida en trece secciones. Las diez primeras, procedentes de los textos Beccadelli y Bembo, está constituida por la obra de Dante, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Petrarca, poemas de distintos autores, Boccaccio, Guido Guinizzelli, Lapo Gianni, de nuevo autores varios y finalmente autores dudosos. Las tres últimas la constituyen la obra de Buonaccorso da Montemagno, Sennunccio y fra Guittone. Tal diseño estructural le lleva a concluir que:

---

[12] En concreto de Lodovico Beccadelli el manuscrito Bol. univer. 1289 y un texto afín al códice Vat. lat. 3214; de Brevio el manuscrito de la famosa *Raccolta aragonese*, y de Bembo un códice colateral al Chigiano L VIII 305.

> Tenendo distinte le prime dieci sezioni dalle ultime tre, si vede meglio l'ordine della raccolta, come fu pensata in principio: comincia coi maggiori lirici toscani in ordine di tempo (non guasta il trovar Dante prima del Cavalcanti), continua coi rimatori minori (Guinizzelli, Lapo Gianni, autori diversi), e termina con gli autori incerti. A ciascuna sezione fu assegnato un certo numero di pagine e posto il titolo corrente[13].

Sobre la copia del texto de Lodovico Beccadelli, del cual excluye las poesías que había sido ya publicadas en la *Giuntina*[14], añade en negro las variantes de Brevio y en rojo las de Bembo; en negro subrayadas en rojo las variantes comunes a Brevio y Bembo y finalmente, sobre el texto, subrayadas en rojo, las variantes comunes a Becadelli y Bembo y distintas a Brevio.

Señalados los avatares de este manuscrito[15] veamos más detenidamente su contenido y las fuentes de las que bebe la obra concreta de nuestro poeta.

Dentro de la extensa colección de rimas de este códice, una sección entera, del f. 60r al 92v, se le dedica a Giovanni Boccaccio. Contiene un total de 103 sonetos divididos en dos grupos según la proveniencia:

- Primer grupo: cien sonetos numerados más uno no numerado. Según testimonio del propio Massèra, desciende de un códice, hoy perdido, que, al menos durante el siglo XVI, habría pertenecido al boloñés Monseñor Lodovico Beccadelli, arzobispo de Ragusa, muerto en 1572 –Códice Beccadelli–. Se trata de una colección de rimas antiguas agrupadas entre los años finales del siglo XIV y principios del XV. En torno a los años 1529, 1530 se lo habría dejado para su estudio al abad Bartolini, que lo copió, como hemos visto en F[1]. Además de los sonetos de Boccaccio, contenía igualmente la *tenzone* entre Cecco de' Rossi da Forlì, Petrarca, Anguissola, Antonio da Ferrara y el mismo Boccaccio que participó en dicha disputa con el soneto LXXIX: *L'antico padre, il cui primo delicto.*

Beccadelli, al lado de los sonetos CII y XCVI, añade algunas de las lecciones de Giovanni Brevio, que constituye, como ahora veremos, el segundo grupo de sonetos.

Según indicaciones de Barbi, el propio Lodovico Beccadelli en su *Vita di m. F. Petrarca*, hace referencia al soneto *or se' salito...*. del cual dice: "che fra molti di M. giovanni Boccaccio ho trovato in un libro antico" (*Rime del petrarca*, Padova, 1772). Dado que, como aclara Barbi, las otras fuentes de

---

[13] Cfr. Barbi, *Studi*, p. 124, nota 1.

[14] "Non bisogna dimenticare che con la raccolta Bartoliniana è strettamente congiunto, come già dimostrai nei miei Studi di manoscritti, un esemplare della *Giuntina* che si conserva nella Biblioteca Trivulziana" Cfr. Barbi, *Studi*, p. 133. Bartolini suele referirse a ella como *libro grande* o *primo libro.*

[15] La tabla completa de la *raccolta* puede verse en Barbi, *Studi*, pp. 133-153; la de las composiciones de Boccaccio ocupa las pp. 141-144: Sección VI ff. 60r- 92v. En la tabla general las composiciones se numeran desde 134 a 236, si bien los poemas de Boccaccio aparecen numerados individualmente desde el 1 al 100 más tres no numerados, *A ciecho da Meleto de rossi da furli. L'antiqui padre il cui primo delicto*, más dos del texto de Brevio, *Le bionde treccie et chioma crespa d'oro* y *Driet'al pastor' d'ameto alle materne.* Quedan en blanco, bajo el título *M. Giovanni boccaccio,* los folios 81-92.

Bartolini no contienen los 101 sonetos de Boccaccio, el único texto posible es Beccadelli, por ser el único códice que las contiene. Cuanto al contenido, dice no poder hablar, ya que estamos ante uno de los muchos códices perdidos; pero, en su opinión, estaríamos ante un texto estrechamente conectado al Vaticano 3214, mandado copiar en Bologna en 1523 a G. B. Delminio por Bembo, y con algunas secciones del Bol. universitario 1289, antologizado sobre varias fuentes durante el siglo XVI.

- El segundo grupo deriva del texto del literato veneciano Giovanni Brevio, muerto poco después del año 1545 y que según Massèra se puede con casi total seguridad identificar con el códice de la Reale Biblioteca Nazionale Centrale, fondo principal, códice 204 [F[21]] de principios del siglo XVI. Este códice contiene los sonetos X, CII, LXXXII y XCVI precedidos por la rúbrica *Qui cominciano sonetti di messer giovanni Boccatio poeta fiorentino, Huomo di gran auctorità dig.*[mo]. De todos ellos sólo el numero LXXXII no se encontraba en la colección de Beccadelli. En F[1] el soneto X, dado que ya había sido copiado por Bartolini, pues se encontraba entre los sonetos de procedencia Becadelli, aparece tachado y su supresión se justifica con la siguiente nota: *scripto sopra a 72.* Con respecto a los otros dos CII y XCVI copia la lección que Beccadelli, a su vez, había copiado de Brevio.

Por lo que se refiere al texto Brevio, Barbi señala que tanto las poesías colacionadas y copiadas en la Raccolta Bartoliniana como las que se indican en un folio aparte –folio en el que Bartolini copia algunas poesías, hoy perdido pero del que se conserva copia en el códice 2448 [B[4]]–, se hallan en la *Raccolta aragonese* y en el mismo orden, "sicché non è dubbio che il testo del Brevio corrisponde alla raccolta messa insieme dal Magnifico per Federigo d'Aragona"[16].

En relación con esta última línea de sonetos veamos algunas de las conexiones:

a) En el códice de la Biblioteca Laurenziana Pl. XC, cd. 37 [F[5]], escrito en la segunda mitad del siglo XV, según Massèra probablemente de propiedad de Lorenzo il Magnifico, se recogen también, y en el mismo orden, los cuatro sonetos X, CII, LXXXII, XCVI, que después aparecerán en el de Brevio [F[21]] y que terminaron finalmente en el Bartoliniano [F[1]]. Dichos sonetos van igualmente precedidos del título *Qui cominciano sonetti di messer Giovanni Boccaccio poeta fior.*[no].
b) En el códice de la biblioteca Melziana de Milán [M[2]] escrito también en el siglo XV por el cremonés Niccolò Benzoni se contienen los mismos sonetos por este orden: CII, X y LXXXII a los que se añaden LXXVIII, XIII y LXXXI. Se excluye el soneto XCVI. Todos los sonetos aparecen igualmente atribuidos a Boccaccio.
c) También en la biblioteca Laurenziana, fondo Conventi soppresi, cd. 430, [F[9]] códice autógrafo del Varchi, aparecen estos cuatro sonetos a

[16] Cfr. Barbi, *Studi,* p. 172.

los que se añaden las baladas LXXV y LXXVII, con el título *Madrigale del medesimo* (la anterior, que lleva la rúbrica *Madrigale di messer Giovanni Boccaccio*, es la que aparece en el libro IV del *Filocolo*); los sonetos, a su vez, van precedidos por LXXXII, *Del Boccaccio*, y los restantes *del medesimo*. Sin salir de esta biblioteca y manteniéndonos en las fronteras del siglo XVI, el códice F^{19} copia, en la primera de sus secciones, los sonetos X, CII, LXXXII y XCVI bajo el título *Sonetti di messer Giovan Boccacci florentino*, a los que añade un nueva balada, en este caso la LXXVI también con atribución *B. del Boccaccio*. Finalmente también del siglo XVI, pero ahora en la Biblioteca Riccardiana, el códice F^{30} copia dispersos las baladas y sonetos LXXXI, LXXXII y LXXXVII, X y CII y la balada LXXXVII.

d) Fuera de la línea F pero sin salir de los códices del siglo XVI, el códice [P] de la Biblioteca Nacional de París, copia exactamente los mismos sonetos primeros que aparecían en F^5: X, CII, LXXXII y XCVI bajo el epígrafe *Qui cominciano sonetti di messer Giovanni Boccaccio Poeta Fiorentino*. También R^1 y R^5 entrarían dentro de las conexiones establecidas. El primero, en la biblioteca Chigiana, antología de rimas derivadas de varios manuscritos, copia en la primera sección los sonetos X y CII junto con la balada LXXV atribuyendo a Boccaccio la autoría. Más adelante, en otra sección del mismo códice, pero de otra fuente, probablemente la que nosotros venimos marcando, se copian los sonetos X y CII a los que ahora se suman LXXII, XCVI y la balada LXXVI, el primero bajo el epígrafe *Sonetto di messer Gio. Boccaccio. fior ^{no}.*, y los demás *Del medesimo*. El segundo, en la Biblioteca Vaticana, contiene los sonetos X, CII, LXXII, XCVI a los que se añaden las composiciones LXXXI y LXXXVII todos ellos bajo el epígrafe *Messer giovanni Boccaccio da Certaldo*.

e) Ya en el siglo XVIII el códice L^2, volumen VI de la *raccolta moukiana*, dice textualmente que el soneto CII se copia de F^5 copiando igualmente las variantes que ofrecía este códice para los sonetos XCVI, X y LXXXII.

f) Es interesante notar, fuera de esta línea de sonetos, que en la composición del códice Beccadelli pudo estar muy presente el códice italiano IX 257 de la Biblioteca de San Marco de Venecia conocido como V^2. Se trata de un manuscrito autógrafo de la mano de Felice Feliciano da Verona, especialmente significativo por su fecha: en torno al año 1469. Entre los ff. 61r-69v copia un grupo de 16 composiciones, bajo el título *Ioan Boccatius de certaldo* (probablemente con indicación de la zona por encontrarnos en área septentrional), de las cuales la mayoría, como ahora veremos, no se recogen en ninguna de las líneas marcadas, excepto en F^1 que sí los registra. Se trataría pues del primer códice, que conozcamos, que contiene tales composiciones. Son, por este orden: LXXIV, CXIV, CXII, XLVI, LXXXIII, XLV, XXXI (que también está en F^6), LV (en F^{29} y O^1), LIX (que no recoge tampoco

F[1]), XCVI (recogida como hemos visto en numeroso códices), XCV (en R[8]), CIX, LXXXVIII (en F[29]), LXXVII (recogida también en numeroso códices), XIV y XXII. No quisiera aventurar hipótesis que, al menos de momento, no podría demostrar, pero en algunas ocasiones Branca (edición de 1939) decide proponer que algunas composiciones atribuidas a Boccaccio por Massèra no deberían tener tal autoría. Se basa para ello fundamentalmente en el tono, pero aduce, además, al hecho de que en algunas de ellas, como por ejemplo en la XXI, el lenguaje responde a una zona septentrional no característica *del nostro*. Quizá la razón se encuentre, precisamente, en que el amanuense que copia estas composiciones, que sólo se registran en este códice, pertenece, en efecto, a un área lingüística septentrional.

3.2. [F[28]]

El códice de la Biblioteca Riccardiana, cd. 1100 [F[28]] es otra importante colección poética de comienzos del siglo XV. Entre los ff. 50r y 51v, se encuentra una sección con 22 sonetos precedidos del título genérico *Sonetti di messer Giovanni boccacci*. Son los siguientes: XXV, XXVI, XIII, XII, XCVI, XC, XCI, LXXX, LXVIII, LXVI, XXXIV, LXVII, LXXI, CII, X, XVII, XL, LXXXVII, LXXXV, LVIII, XXI, XLI.

En relación con el códice Bartoliniano [F[1]] convendría señalar que los sonetos XXV, XXVI, XIII, XII, XCVI, XC y XCI mantienen el mismo orden que en F[1] (nros. 21 a 27), LXXX, LXVIII, LXVI, no están en F[1], XXXIV, LXVII, LXXI, CII, X, XVII, XL, LXXXVII, LXXXV y LVIII, que igualmente mantienen el mismo orden que en F[1] (nros. 56 a 66), XXI y XLI, que tampoco están en F[1].

En el f. 68v se encuentra la balada *Né morte né amor, tempo né stato*, precedida del título *Ballata di ser durante da saminiato*. Esta balada se encuentra también en otros códices:

a) como en el códice 137 de la Biblioteca Laurenziana, fondo Aquisti e Doni, del 1489, con la indicación *di bindo di cione da siena*;
b) En el códice 184 [F[14]] de la misma biblioteca, fondo Mediceo-Palatino, de la mitad del siglo XV, en donde esta balada, junto con la LXXV *Io non ardisco di levar più gli occhi*, es atribuida a nuestro poeta: *Ballata di messer giovanni bocchacci* (LXXV) y *Ballata di messer giovanni detto (Né morte…)*.
c) cd. 1041 de la Biblioteca Nazionale, fondo magliabechiano, cl. VII, de la mitad del siglo XVI. La balada en cuestión aparece igualmente precedida de la LXXV: pero mientras ésta última lleva la indicación: *Ballata di messer giovan bochacci*, la siguiente lleva la indicación escueta de *ballata*.
d) Algunos de estos sonetos aparecen también en el códice de la Biblioteca Palatina de Parma, 1081 [P[2]], conocido como el códice Vitale de rimas antiguas y antologizado a principios del XV por Gaspare Totti.

Contiene anónimos, pero entre las rimas extravagantes de Petrarca, entre otros, los sonetos: XXVI, XC, LXVI, XXXIX y XLVIII.

3.3. [F^{29}]

Otro códice no menos importante es el cd. 1103, también, como el anterior, de la Biblioteca Riccardiana [F^{29}]. La parte principal del manuscrito se debe a un amanuense de los primeros años del siglo XV, ff. 1-152.

En el f. 11r se lee: *inchominciano i' libro de' soneti di messer franciescho*. Desde aquí hasta el f. 102v se copian un total de 368 sonetos, todos ellos precedidos de los epígrafes *sonetto* o *soneto*. De todos ellos sólo 302 pertenecen verdaderamente al *Canzoniere*; los 66 restantes o son rimas extravagantes de Petrarca o son de otros autores. Entre estos últimos, 22 sonetos aparecen atribuidos en otros códices a nuestro poeta, si bien, como hemos dicho, aquí aparecen atribuidos a Petrarca. Aparecen distribuidos por grupos de la siguiente forma: f. 41: XLVIII, XXV, XXVI, XIII; - ff. 42v-44r: XCIII, XII, XCVI, XC, XCI, LXXX, LXVIII, LXVI; -f. 46v: LV; - ff. 47v-48v: I, XXXII, XXIV, CV; - f. 49r: XXI; -f. 59v: XXVII; -f. 60v: XXXIX; -f. 76v: CXXIII; f. 78v: LXXXVIII.

Con respecto a estos sonetos, cabría señalar las siguientes cuestiones:

a) en relación con el orden de aparición, los sonetos XXV, XXVI y XIII; XII, XCVI, XC, XCI mantienen el mismo orden de aparición que la copia de F^{1}, en este caso seguidos (nros. 21, 22, 23; 24, 25, 26, 27) al igual que los sonetos I (11) y XXXII (12). El soneto inicial XLVIII (5) está en F^{1}, pero fuera del orden anterior. También se registran en F^{1} XXIV y CV (19 y 20), XXXIX (2) y LXXXVIII (44).

b) Se copian igualmente en F^{28}, y con ese orden los sonetos: XXV, XXVI, XIII, XII, XCVI, XC y XCI.

b) los sonetos LXXX, LXVIII, LXVI que no aparecían en el códice bartoliniano mantienen el mismo orden de aparición que en códice F^{28}, dónde sí aparecen, como acabamos de ver. También se registra en F^{28} el soneto XXI.

c) De tal modo que en este códice se recogen algunos sonetos que no formarán parte ni de F^{28} ni más tarde de F^{1}. Son los siguientes: LV: F^{2} (anónimo), F^{29}, O^{1} (anónimo) y V^{2} (atribuido a Boccaccio); XXI: B^{3} (atribuido a Boccaccio), F^{29} y O^{1} (anónimo); XXVII: F^{18} (atribuido a Boccaccio) y F^{29}, y CXXIII, que sólo aparece copiada en este códice.

3.4. [F^{7}]

Otro códice también especialmente importante es el que se encuentra en la Biblioteca Laurenziana de Florencia, fondo Ashburnham-Libri, cd. 479 [F^{7}]. Se trata de una copia, en parte autógrafa, hecha por Vincenzo Borghini, muerto en el año 1580, y en parte copiada por dos amanuenses, de las rimas que contiene F^{1}. Entre los ff. 207r-278r (el verso de este folio está en blanco) se copian todos los sonetos y en el mismo orden que los copiados

por Bartolini. Aparecen tachados, con intención, se supone, de suprimirlos los sonetos CXXI y LXXXVI. Previamente a esta sección, en los ff. 175r y 206r (en blanco a partir del f. 194) copia las canciones *Tant'è 'l soperchio dei miei duri affani*, *S'io potessi di fuor mostrare aperto* y *Donna, nel volto mio dipinto porto*, que Massèra incluye entre las "non autentiche" y que en este códice aparecen como anónimas y sin indicación alguna de su procedencia.

3.5. [F^{36}]

En relación directa con el códice anterior, en la Biblioteca Riccardiana, cd. 2846 [F^{36}] se conserva otro manuscrito de antología de rimas antiguas, en este caso copiadas todas por la mano de Pier del Nero, terminado, según una nota autógrafa, el 24 de agosto de 1581. En dicha nota se dice igualmente que una de las fuentes del códice fue un libro de Don Vincenzo Borghini, en el cual se encontraban las rimas que copia junto con las de otras de escritores antiguos de la *Giuntina* de 1527: "non il ms. borghiano già indicato con la sigla F^{7}, ma un esemplare interfogliato della stampa Giuntina con abbondanti aggiunte manoscritte" (Massèra, XXXI). Este ejemplar, según Massèra, hoy perdido, descendería pues de F^{7}. Así pues, se copian todos los sonetos que aparecen en F^{7}, con excepción de los sonetos CXXI y LXXXVI que ya allí Borghini había tachado.

También se copian, como en F^{7}, las tres canciones anónimas *Tant'è 'l soperchio dei miei duri affani*, *S'io potessi di fuor mostrare aperto* y *Donna, nel volto mio dipinto porto*, que no aparecerán, sin embargo, en el códice Bartoliniano F^{1}, pero que sí se encuentran en la tradición manuscrita de la *Giuntina* tras la indicación: "le tre seguenti Canz. d'un libro antico dietro alle Canz. et sonetti del Petr." (Así lo copia Pier del Nero en el f. 1r de F^{36}, transcribiendo las páginas interfoliadas de la *Giuntina*). Estas canciones se hallan a partir del folio primero precedidas del epígrafe *Di diversi et incerti Autori*, mientras que los sonetos aparecen copiados entre los ff. 71r-96v.

Finalmente, en este códice se copia también la balada LXXVII (f. 127r), no presente ni en F^{1}, tampoco en F^{7}, ni en la *Giuntina* del Borghini, precedida del epígrafe *Ballata di messer Gio. Boccacci*. Según indicación del propio del Nero, dicha composición "era copiata dietro al Corbaccio et all'espitola a messer Pino nel libro di messer Gio. Berti, ma di scritto moderno". En ese mismo manuscrito estaban también presentes los sonetos CII y X, cuyas variantes fueron incorporadas a esta copia (ff. 86v-87r).

La balada LXXVII se encuentra también en el cd. 1430 de la Biblioteca Laurenziana, fondo Conventi soppresi, [F^{9}] autógrafo de Varchi y en el cd. 1118 [F^{30}] de la Biblioteca Nazionale, del siglo XVI. En ambos manuscritos aparece atribuida a Boccaccio.

3.6. [L^{2}]

No podemos dejar de nombrar –pues mantiene también una relación directa, tanto con F^{7} como con F^{36}– el códice 1491 [L^{2}] de la Biblioteca Governativa de Lucca que se corresponde con el volumen VI de la *raccolta moukiana* y que, por la parte que nos interesa, es una antología hecha sobre diversas fuentes que ya nos son conocidas, pues incluye todos los sonetos y canciones que se copian en F^{7} pero ahora colacionados con su copia en F^{36}. Utiliza además otras fuentes como F^{14} para la balada LXXV y las canciones *Né morte né amor, tempo né stato* y *Nascosi son gli spirti e l'ombre tolte* y F^{5} para las variantes que ofrecían los sonetos CII, XCVI, X y LXXXII.

VÓS QUE SOEDES EN CORTE MORAR, UN CASO SINGULAR[1]

Mercedes Brea
Universidade de Santiago de Compostela

1. No seu ilustrativo e suxestivo traballo "Repetita iuvant?"[2], Giulia Lanciani ocúpase dun problema importante na tradición manuscrita da lírica medieval: o daqueles textos que aparecen copiados dúas veces, en lugares diferentes, dentro dun mesmo códice[3]. No caso que examina, a dupla aparición de *Oy eu sempre mia señor dizer* (114,12)[4] en *A* (fol. 67v e fol. 69r) proporciona importantes elementos de reflexión sobre o proceso de elaboración do *Cancioneiro da Ajuda*.

Pero esa repetición non constitúe unha excepción no corpus galego-portugués, pois a situación reprodúcese con outras cantigas que deberían ser estudadas conxuntamente, porque poderían fornecer novas luces para

[1] Este traballo insírese nos proxectos de investigación HUM2005-01300 (*El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico*), subvencionado polo MEC con achega de FEDER; *O Cancioneiro de Xograres Galegos. Edición crítica e estudo (formato impreso e electrónico)* (PGIDIT-03SIN20401PR) e *Cancioneiros galego-portugueses. Edición crítica e estudio (formato impreso e electrónico)* (PGIDIT06CSC20401PR), subvencionados pola Xunta de Galicia.

[2] Vid. G. Lanciani, "Repetita iuvant?", in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 137-143.

[3] Sobre o problema do "doppio", vid. G. Brunetti, "Il testo riflesso: appunti per la definizione e l'interpretazione del doppio nei canzonieri provenzali", in S. Guida e F. Latella (eds.), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convengo di Messina (19-22 dicembre 1991)*, Messina: Sicania, 1993, II, pp. 609-628. Para a lírica galego-portuguesa en particular, E. Gonçalves, "Sur la lyrique galégo-portugaise. Phenoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres", in M. Tyssens (ed.), *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège 1989*, Liège: Université de Liège, 1991, pp. 447-467.

[4] Citamos as cantigas polo sistema establecido por G. Tavani no seu *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967, e posteriormente adaptado con lixeiras modificacións na *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, preparado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. del C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guiadanes e M. del C. Vázquez Pacho, coord. por M. Brea, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996 (2 vol.). Reproducimos así mesmo os textos (e o nome dos autores) polas edicións seleccionadas na base de datos que recolleu os resultados daquela edición previa, *MedDB2*, no enderezo www.cirp.es.

iluminar algúns puntos escuros na transmisión dos textos trobadorescos[5]. Nalgunhas ocasións, a duplicidade implica unha dobre atribución de autoría[6], con situacións un tanto peculiares[7]; noutras, a dobre copia tería que ver (ademais de coa dobre atribución, nalgún caso[8]) con que unha das veces o texto estea incompleto[9], presente diferenzas textuais visibles[10] ou mostre

[5] Agradecemos a Gerardo Pérez Barcala a xenerosa cesión dalgunhas anotacións súas sobre estes textos, así como os seus comentarios ó respecto.

[6] *Quando se foi meu amigo* aparece en B640 e V241 atribuída a Pai Soarez de Taveirós (115,9), e en B827 e V413 a Afons'Eanes do Coton (2,20). *En gran coita vivo, senhor* está en B181bis atribuída a Nuno Rodriguez de Candarei (109,2), e en B1451 e V1061 (cunha estrofa a maiores das tres que ten na primeira aparición) a Johan de Gaia (66,2); sobre este texto, vid. M. Russo, "*En gran coita vivo, señor* (A68, B[181bis]; B1451, V1061: un caso nella lirica galego-portoghese di doppia tradizione e dubbia attribuzione?", in A. A. Nascimento e C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 139-145.

[7] Como a de *Ir-vos queredes, amigo, d' aquem* (101,4), da que en B403 e V13 aparece copiada só a primeira estrofa, con indicios claros de problemas na transmisión, pois, por unha parte, Colocci (despois de rexistrar para esta a curiosidade de ter unha "sta(n)za sola") repite o número 403 para a cantiga seguinte, unha tensó entre "Juyão" e "Meen Roiz" e anota marxinalmente que "questa par(e) te(n)zon de Meen Rois". B403 está incluída na produción que previamente se atribuíra a Afonso Fernandez Cebolhilha, a quen se volve adscribir B404 (na *Tavola Colocciana* (C) -cfr. E. Gonçalves, "La Tavola colocciana *Autori portughesi*", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 1976, pp. 387-463-, a cantiga 397 aparece asignada a Men Rodriguez Tenoiro, e o bloque que vai da cantiga 398 á 404 a Afonso Fernandez Cebolhilha); pola contra, en V, a rúbrica que antecede a V10 sinala o nome de Men Rodriguez Tenoiro, e ese mesmo nome volve aparecer transcrito polo copista entre esa única estrofa de V13 e a tensó que segue. B718 e V319 completan esa estrofa con dúas adicionais, e a cantiga é atribuída, en ambos os dous casos (igualmente, en C), a Men Rodriguez Tenoiro.

[8] *O meu amigo, que mi gran ben quer* (81,13) figura en B794 e V378 entre as cantigas atribuídas a Johan Vasquiz de Talaveira, e en B1212 e V817 a Pedr'Amigo de Sevilha: na segunda aparición, falta nos dous cancioneiros a *fiinda*, e están invertidas as estrofas II e III, talvez polo cambio que afecta ó verso inicial dunha delas (en B1212, ademais, falta o artigo inicial do *incipit*, polo que a capital non é *O* senón *M*). *A mha senhor, que eu mays d' outra ren* (120,3) ten catro estrofas en B982 e V569 (entre as composicións de Pero da Ponte), e só a I e a IV (nesta, falta o "Tal" que a inicia na outra ocorrencia; en V, hai cambio de folio entre as dúas estrofas, e o fol.1v remata co "reclamo" *sazon*, que é, efectivamente, a segunda palabra -a primeira era "Tal"- desa estrofa) en B394 e V4 (baixo a rúbrica de Sancho Sanchez).

[9] É o que acontece, por exemplo, con *O voss' amigo tan de coraçon* (25,69), que en B523a ofrece un texto que o propio copista recoñece incompleto (deixa espazos en branco e advirte das ausencias co signo +), e que en B570bis reproduce enteiro; o que chama a atención é que se repite nos lugares equivalentes de V (V116 e V174), e está completo nos dous.

[10] Como 63,78, que cambia xa o tempo verbal do *incipit* entre *Foiss'o meu amigo a cas del rei* (B1044, V634) e *Vai meu amigo morar con el rei* (B1048, V638), ademais doutras diverxencias textuais (algunha delas visible tamén no verso citado) e do feito de que a segunda aparición engade unha cuarta estrofa, ausente no caso anterior. Isto abre a posibilidade de considerar que son dúas cantigas diferentes (como fai R. Fernández Pousa, "Cancionero gallego de Joán Arias, burgués de Santiago (s. XII-XIII)", *Compostellanum*, 4/2, 1959, pp. 75-114; e 4/4, 1959, pp. 231-291, que lles asigna, respectivamente, os números 65 -63,30- e 69 -63,78-) ou dúas versións da mesma (como prefire J. L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (Anexo 12 de *Verba*), 1980, nº 64). Neste caso, Colocci advertiu a afinidade entre as dúas transcricións coa súa apostila "vide i(nfra)" (na marxe esquerda do fol. 222v de B, debaixo

claros problemas de transmisión[11], e mesmo con que o compilador dubidase á hora de adscribilo a un xénero determinado[12] ou, simplemente, co proceso de entrada dos textos na tradición manuscrita galego-portuguesa[13].

Desde esta perspectiva, a reprodución de *Vós que soedes en corte morar* (94,20) en dous lugares diferentes de V (V472 e V1036) podería ser considerado un caso máis de dobre atribución, semellante ós xa mencionados, se non fose por un elemento adicional que non se atopa nos outros: a modalidade discursiva utilizada é un diálogo propio dunha tensó[14], na que un trobador se dirixe a outro ("Vós que [...]") na primeira estrofa para pedirlle unha aclaración ("destes privados queria saber / se lhes á privança muit'a durar", vv. 2-3), e o segundo responde en primeira persoa ("Destes privados non sei novelar / senon que lhes vejo mui gran poder", II, vv. 1-2; "mais eu non sei que lhe van conselhar", v. 7), repetíndose o 'vós' na terceira e última cobra ("Sodes de Cort'e non sabedes ren", v. 1).

do número 1044), acompañada do signo de remisión que se repite na marxe dereita do fol. 223r, á altura do primeiro verso de B1048 coa chamada "vide s(upra)".

[11] *Vedes, fremosa mia senhor* (47,31), está en B57 como unha cantiga de catro estrofas, mentres que en B72 podería parecer unha composición diferente, xa que alí aparecen só dúas estrofas que se corresponden, respectivamente, coa segunda e a primeira de B57. *Que muytos me preguntarán* (70,43) é un posible caso de falta de recoñecemento de que se trata do mesmo texto, pois ese primeiro verso de B426 e V38 está ausente en B418 e V29 (que parecen iniciarse con *Quando m' ora viren morrer*); ademais, o posible modelo en *scripta continua* leva a que os finais de liña non coincidan sempre nas dúas reproducións, de maneira que unha primeira ollada pode facer pensar en cantigas diferentes. *Om' a que Deus coita quis dar* (141,2) proporciona outro exemplo de hipotética confusión, non só porque a capital que inicia a cantiga varía (*Om(e)* está escrito con *H* en B335, e sen ela en B331), senón tamén porque na súa primeira ocorrencia (B331) ten dúas estrofas, e na segunda tres. Menos clara parece a réplica de *Queredes ir, meu amigu', eu o sei* (63,68), na que as diverxencias máis evidentes residen na repetición do segundo verso da *fiinda* en B1023 e V613, e en que a mesma *fiinda* se abre en B1049 e V639 cunha conxunción copulativa (*E*), ausente na copia anterior.

[12] *Non sei dona que podesse* (46,5) aparece en B75 no sector das cantigas de amor e, en B1336, no de escarnio e maldicir. No segundo lugar, vai precedida dunha *razon* que a converte nun "escarnio de amor", porque precisa o sentido das sospeitosas referencias a unha cinta que lle deu un cabaleiro a unha dona da que o trobador xa non quere nada, porque agora ten "melhor senhor": "Outrossi fez estas cantigas a ũa abadessa, sa coirmãa, en que entendia, e passou per aquel moesteiro un cavaleiro e levava ũa cinta e deulha porque era pera ela; e por én troboulhi estes cantares" (vid. os comentarios que fai á cantiga C. P. Martínez Pereiro, *As cantigas de Fernan Paez de Tamalancos*, Santiago de Compostela: Laiovento, 1992, pp. 71-79).

[13] Advírtase, por exemplo, o posto que ocupan en B e V as dúas aparicións da cantiga 120,3.

[14] É certo que hai cantigas dialogadas que non teñen esta categoría, porque se trata de diálogos ficticios nos que un trobador pon o discurso alternativamente en boca da amiga e do seu namorado, da amiga e da nai, da amiga con outra rapaza, etc. Pero o procedemento é máis raro nas cantigas de escarnio, e sobre todo se se fai falar a dous personaxes non identificados.

2. Na lírica galego-portuguesa podemos localizar (incluíndo o texto que nos ocupa) un total de 33[15] tensós[16]. Na maioría delas, o nome dos contendentes figura (ás veces, con pequenas -pero non insignificantes- variantes[17]) alternativamente en todas as estrofas[18]; e algunhas van acompañadas dunha *razon* que confirma e completa as atribucións[19]. Os casos de nominación parcial corresponden a composicións que utilizan o apelativo *Senhor* para dirixirse ó contrincante: un deles (125,49) segue a práctica habitual de iniciar cada estrofa co apóstrofe correspondente (Senhor / Pero García [Burgalês]); noutro (114,26), o *incipit* da cantiga é *Ũa pregunta vos quero fazer*, que provoca un desprazamento do vocativo *Senhor* ó comezo do segundo verso[20], e as estrofas pares van dirixidas a Pae Gomez [Charinho]; 54,1 ten

---

[15] Aceptando provisoriamente que os versos conservados de 2,19 sexan o inicio dunha tensó entre Fernan Rodriguez Redondo e Pero da Ponte, e non unha cantiga de escarnio dirixida contra este (non hai, neste caso, outros elementos nos manuscritos que permitan decidir con certeza). Sobre a discusión que provocou a atribución a Fernan Rodriguez Redondo, vid. C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 (reimpr. da edición de Halle, 1904), II, p. 387; J. M. d'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles): contribution à l'étude du 'Corpus des Troubadours'*, s.l.,1975, p. 34; e A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 344.

[16] Non entramos agora na consideración de se algunha delas pode ser considerada máis ben un *partimen*. Para unha visión de conxunto destes textos, vid. M. A. Ferreira da Silva, *A tenção galego-portuguesa. Estudo de um género e edição dos textos*, Dissertação de mestrado en Literatura Portuguesa Medieval na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1993; e G. Lanciani, "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", in J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura : actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, I , pp. 117-130.

[17] Pénsese, por exemplo, na cantiga 75,8, na que, baixo a rúbrica "Don Johan d'Avoin", Joan Perez se dirixe a Joan Soarez nas estrofas I e III, pero pasa a chamarlle Joan Coelho na *fiinda* que lle corresponde.

[18] É o caso das cantigas 22,2; 30,35; 64,22; 70,28; 70,33; 75,9; 75,10; 79,47; 79,52; 81,1; 81,8; 81,11; 88,7; 88,13; 88,14; 101,5; 120,9; 126,5; 152,7; 154,8. Nalgúns casos, o apelativo pode estar tan incompleto que cabería a posibilidade de pensar en varios trobadores diferentes, pero case sempre se resolven as dúbidas grazas á posición que ocupan dentro dun bloque atribuído nos cancioneiros a un autor concreto. Repárese, por exemplo, na cantiga 152,12, na que debaten o "Rei Don Alfonso" e "Don Vaasco": antes da reprodución da peza, aparece unha rúbrica atributiva a "Vaasco Gil" (B1512).

[19] Véxase, entre outras, a tensó 97,2, que vai precedida da rúbrica "Esta cantiga fez M(artin) Soarez com(o) en man(ei)ra de tenzon Pai Soarez et é de·scarnio. Este Martin Soarez foi" (B144, fol. 36r-v). A cantiga 9,14 non leva indicacións deste tipo en B e V, pero si nas copias conservadas en Madrid e en Porto; esta última, a máis completa, indica: "Trovas de D. Afonso Sanches filho del rei D. Dionis a Vasco M(arti)iz de Resende e resposta do mesmo; acharãose entre os papeis do grande Mestre Andre de Resende, e estavão postas en solfa". No espazo que antecede a cantiga 2,18, Colocci anotou: "Esta tenzon fezero(n) P(ero) da Po(n)te e A(fons)o [E]anes do Coton" (B969) / "Pero da Ponte et Affons'Eanes fezeron esta tenzon" (V556). Tamén 63,70, da que só se conservan os cinco primeiros versos, leva diante (só en V642) a aclaración que permite consideralа una tensó: "Esta te(n)zo(n) fez Joha(n) Airas de Santiago a ũ que avia nome Rui Toso Ca(n)to(n) [¿ou "ca(n) to(r)", como propón Lanciani, "Per una tipologia", p. 128?] e se pos nome Rui Martiiz (?), e o outro respondeulhi".

[20] A estrofa III, en cambio, comeza co apóstrofe.

unha formulación moi semellante a este, pero a interpelación faise en estilo indirecto, o que permite recoller a identidade do interlocutor: *Ũa pregunt'ar quer'a el Rei fazer*, de modo que a fórmula de cortesía *Senhor* emprégase só no principio da estrofa III (a II e a IV son as respostas do monarca a Garcia Perez); finalmente, en 21,1 é un Don Arnaldo (que se tende a identificar con Arnaut Catalan) quen se dirixe ó *Sinner* en occitano, pero non volve nomealo na estrofa III (v. 1: "Lo don vos dei molt mercejar"). É máis que probable que ese *Senhor* sexa en todos os casos Alfonso X[21], pero, para o que agora nos interesa, máis relevante que ese dato resulta pensar que existe a posibilidade de omitir un dos nomes (aínda que, máis que de omisión, se trate aquí dunha substitución pola fórmula de tratamento que corresponde a un rei ou a un señor feudal) cando hai outro xeito de identificalo.

Parece evidente, despois deste apresurado repaso, que unha das características formais das tensós é a mención explícita dos interlocutores nese procedemento anafórico propio das cobras capdenais, que, desde un punto de vista codicolóxico, facilita a copia destes textos, pois basta con incluílos na produción (case sempre ó final da mesma, no sector de escarnio e maldicir) do trobador que intervén en primeiro lugar, sen necesidade de reproducilos tamén no bloque correspondente ó segundo autor. Por iso resulta máis interesante analizar as excepcións a esta regra, que parecen limitarse (en canto a incumprimento total da mesma) a dúas: *Vós que soedes en corte morar* e *Vi eu donas encelado* (135,3).

Para esta última, B142 proporciona (sinalada de forma máis que evidente por unha man de certo tamaño debuxada por Colocci para atraer a atención sobre ela) unha das *razons* máis extensas das conservadas nos cancioneiros galego-portugueses[22]:

> Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Pai Soarez, seu irmaão, a duas donzelas mui fremosas e filhas d'algo as[s]az, que andavan en cas Dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar, e diz que se semelhava hua a outra tanto, que adur poderia homen estremar hua da outra; e seendo ambas huu dia folgando per hua sesta en huu pomar, entrou Pero Velho de sospeita. Falando con elas, chego[u] o porteiro e levanto[u]-o end'a grandes empuxadas e trouve-o mui mal[23].

[21] Como lembra G. Tavani, por exemplo, en "Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesi", *Estudis Romànics*, 22, 2000, pp. 139-153 (recollido tamén na colectánea de artigos do mesmo autor *Tra Galiza e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2002, pp. 13-28) cando se refire ás tensós "in cui uno dei dialoganti interpella l'altro con un rispettoso «senher» o «senhor» dietro il quale sappiamo con certezza che si cela Alfonso X" (p. 142).

[22] Reproducímola directamente da edición de Ferreira da Silva, *A tenção*, p. 165.

[23] Vid. así mesmo a edición e comentarios de G. Vallín, na súa edición e estudio de *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, pp. 86-105.

Grazas a este texto en prosa que antecede a cantiga, coñecemos o nome dos que interveñen no diálogo, e a rúbrica serve tamén para chamar a atención sobre un feito que, a simple vista, podería pasar desapercibido, xa que a primeira estrofa non se diferencia facilmente dunha cantiga de amor na que o trobador se dirixise a un público indeterminado:

> Vi eu donas encelado
> que ja sempre servirei,
> por que ando namorado;
> pero non vo-las direi
> con pavor que delas ei:
> ¡assi mi an la castigado!

A segunda cobra, en cambio, xa contén indicios da existencia de dous interlocutores, pois, logo desa declaración de ter contemplado unhas donas que o namoraron e o levaron a poñerse ó seu servizo, unha voz distinta pide maior concreción:

> Vós, que essas donas vistes,
> ¿falaron-vos ren d'amor?
> Dizede, se as conhocistes,
> ¿qual delas é a melhor?
> Non fostes conhecedor,
> quando as non departistes.

Aínda así, se a cantiga rematase aquí, cabería a posibilidade de considerar esas preguntas como meras interrogacións retóricas formuladas pola mesma persoa que falaba en primeiro lugar, pero a terceira estrofa non deixa lugar a dúbidas, porque é a resposta directa a elas por parte do interpelado:

> Ambas eran as melhores
> que omem pode cousir:
> brancas eran come flores;
> mais, por vos eu non mentir,
> non as pudi departir,
> tanto son bõas senhores.

O que antes pedía aclaracións busca agora as razóns desa imposibilidade do seu interlocutor de decantarse por unha das damas:

> Ali perdeste-lo siso,
> cuando as fostes veer,
> ca no falar e no riso
> poderades conhecer
> qual á melhor parecer,
> mais faliu-vos i o viso.

A lectura completa da composición leva a corroborar o dato achegado pola *razon* introdutoria, no sentido de que son dúas as persoas que falan, probablemente pola mesma orde que figura nela (Pero Velho – Pai Soarez). Pero, como tensó, podería incumprir máis regras que a da mención explícita dos nomes propios[24], pois o procedemento compositivo habitual[25] é o das *cobras dobras*, porque, en certa maneira, o primeiro trobador pon a proba a habilidade do segundo para seguir o esquema que el lle vai marcando. E os irmáns de Taveirós utilizan o modelo das *cobras singulares*. Para todo se podería buscar explicacións, e non deixa de ser certo que esta composición a dúas voces se sitúa cronoloxicamente nos inicios do xénero, polo que é posible que o modelo non estivese aínda suficientemente establecido.

En calquera caso, as particularidades de *Vi eu donas encelado* permiten pensar que algúns dos problemas que afectan a *Vós que soedes en corte morar* non son exclusivos desta peza.

3. Despois destes longos (pero que estimamos necesarios) excursos iniciais, cómpre centrar a nosa atención na peza transmitida en B co número 888 (nos fol. 188r e 188v) e en V cos números 472 (fol. 75r) e 1036 (fol. 168r)[26], que debería ser analizada tanto no contexto proporcionado por ese aínda inexistente estudo de conxunto das cantigas transmitidas duplicadas como en relación cos xéneros dialogados.

---

[24] A ausencia de *fiinda* non constituiría un problema, porque, aínda que é frecuente que aparezan dúas, unha para cada un dos contendentes (97,2 presenta unha soa, pero o feito de que o resto do folio 36v de B, no que remata a cantiga, quedase en branco autoriza a pensar na posibilidade de que se perdese a segunda), a porcentaxe de cantigas sen *fiinda* é aproximadamente do 41'5% (deixando de lado as dúas fragmentarias (63,70 e 2,19), e tamén 94,20 e 135,3).

[25] A excepción máis clara a esta norma é a de 126,5, que mantén o rimante *a* (-edes) e *b* (-en) en todas as estrofas (o que as converte en *unisonantes*), e usa *c* como rima *singular* (-ar / -or / -er / -on). Os outros casos diverxentes non o son de maneira tan rotunda: 88,13 parece construída en *cobras singulares*, pero o espazo deixado en branco no fol. 167v de V fai pensar que faltan precisamente as estrofas II e III (de feito, as *fiindas* si son *dobras*); 152,7 (que tamén constrúe como *dobras* as *fiindas*) combina unha rima *dobra* (*a* = -ade, en I e II; -estes, en III e IV) con dúas *singulares* (*b* –que coincide, de todos modos, en III e IV- e *c*); 125,49 ofrece unha estrutura moito máis elaborada, pois *a* é *unisonante* (-er), pero emprega o recurso da *palabra-rima* en posición de *dobra* nos versos primeiro (*saber*, en I e II; *dizer*, en III e IV) e último (*aver*, en I e II; *perder*, en III e IV) de cada estrofa, mentres que *b* é *dobra* (-ar, en I e II; -on, en III e IV) e *c* volve ser *unisonante*, porque emprega as *palabras-rima amor* e *senhor*, respectivamente, nos versos 5 e 6 de todas as estrofas. Sobre esta requintada combinación de recursos, *vid.*, entre outros, G. Pérez Barcala, "Tipoloxía da palabra-rima galego-portuguesa", in J. Casas Rigall - E. Mª Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 93-108.

[26] Pretendemos, así, responder á chamada de atención relativa a que "quel che preme segnalare qui, per sollecitarne la revisione, è l'intempestiva introduzione della «nuova» paternità di *Vos que soedes en corte morar* nella stampa e nella base di dati del Centro Ramon Piñeiro" (G. Tavani, "A proposito di alcune pubblicazioni recenti sulla lirica galego-portoghese", *Critica del testo*, II/3, 1999, pp. 975-984; en concreto, 979-980), se ben a segunda versión da base de datos *MedDB*, aberta ó público en www.cirp.es no ano 2008, xa aceptou a razoada proposta de Tavani e corrixiu tanto a atribución de autoría como a categoría tipolóxica da composición.

Trátase, en efecto, dunha composición controvertida, que figura en B entre dous textos atribuídos a Martin Moxa, *Per como achamos na Sancta Scriptura*[27] e *Amygos, cuyd' eu que Nostro Senhor*, nunha posición que destaca tanto polo grande espazo en branco que abarca as dúas columnas do fol. 188r, antes e despois de B887, como polo que se deixa en 188v entre *Vós que soedes...* (con problemas de copia na última estrofa) e B889 (a segunda metade da columna *a* e mais da primeira metade da col. *b*), neste caso como se se agardase dispoñer de máis estrofas[28] ou dunha nova cantiga, para incluílas aí.

En V, o texto que nos ocupa transcríbese no fol. 75r, na col. *b*, debaixo do nome (da man de Colocci) "Martim Moxa", e a continuación, sen deixar a separación que adoita haber entre cantigas distintas, comeza *Amigos, cuyd'eu que Nostro Senhor*. A segunda aparición en V prodúcese no fol. 168r[29]: despois de sete versos da peza anterior e dun espazo baleiro, a cantiga V1036 ocupa o resto da columna *a*; no inicio da col. *b*, o copista escribiu a indicación "Esta cantiga de cima foi feita en tempo del rei don Afonso a seus privados", seguida doutra que di "Esta cantiga foi feita a un [e]scudeiro que andou alen mar e dizia que fora alo mouro". Entre as dúas *razons*, Colocci incluíu o nome "O Conde don Pedro de Portugal", que, pola posición que ocupa, parece sinalar que a segunda rúbrica explicativa corresponde a unha cantiga que se copia a continuación e que hai que atribuír a D. Pedro[30]. *Vós que soedes...* aparece, pois, como a última das composicións de "Lourenzo Jograr", rúbrica que se atopa no fol. 167r diante de V1033 (unha burla de Pedr'Amigo), á que seguen a tensó xa comentada con Pero García (88,13, V1034) e outra con Johan Vasquiz (88,7, V1035).

Á vista destas características, C. Michaëlis (*Ajuda*, II, p. 472) considerou que se trataba dunha tensó fragmentaria "em menoscabo dos privados" e que, aínda que, "contra o costume, os dois interlocutores não manifestam os seus nomes",

> Do facto de ella figurar no cancioneirinho de Moxa [V 472], e tambem no de Lourenço [V 1036] devemos concluir ser obra de ambos, cabendo, salvo erro, a Moxa as estrophes 1 e 3 e as replicas a Lourenço, que costumava morar na côrte (*ibidem*).

Restaba, de todos modos, un problema por resolver: se a rúbrica citada se refire, como todo parece apuntar, a esta cantiga, ¿con que rei D. Afonso

[27] Diante da que Colocci anotou a rúbrica atributiva "Martim Moxa [cun *u* escrito enriba do *o*] ut s(upra) hic".

[28] Lembremos que a maioría das tensós teñen un número par (impares son só 75,9 e 88,7, que teñen tres cobras, e 30,35, a máis extensa de todas, con sete) de estrofas, normalmente catro (seis aparecen só en 22,2 e 64,22), e que máis da metade son completadas con dúas *fiindas* (unha para cada un dos interlocutores).

[29] B é lacunoso nesta sección.

[30] De feito, se quixese atribuírlle xa V1036, tiña alí espazo suficiente para escribir o nome, mentres que, onde está, aparece case comprimido entre as dúas *razons*.

hai que relacionala? ¿Con Afonso III de Portugal, con Alfonso X, ou con Afonso IV, o fillo de D. Denis? As cronoloxías diverxen considerablemente, e Michaëlis prefire desbotar, por tardía, a última opción, aínda que non toma partido entre as outras dúas.

Lapa[31] acepta a proposta de Michaëlis e deixa tamén aberta a posibilidade de referila ás dúas cortes coevas, "afectadas por idênticos problemas morais e políticos, mais especialmente a última [a de Alfonso X]" (p. 416). A mesma identificación como tensó e a mesma atribución de autoría é admitida polos editores de Lourenço (Tavani)[32] e Martin Moxa (Stegagno Picchio)[33]. Stegagno parece convencida de que "questa tenzone sia nata nell'ambito della corte castigliana di Alfonso X e che debba pertanto venire inclusa fra i lamenti sul «mondo alla rovescia» che a Martin Moya ispirò la situazione creatasi nel regno di Castiglia in seguito alla guerra di Granada (1263-66) e poi alla ribellione dei nobili ad Alfonso (1271)" (pp. 113-114). Tavani, pola súa parte, chama a atención sobre o inhabitual anonimato dos contendentes, pero precisa que

> L'anonimato, che i due poeti intendevano verosimilmente conservare per non incorrere nella reazione dei potenti personaggi da essi presi di mira[34], non ha impedito peraltro al compilatore dell'archetipo di *B* e *V* di individuarli, visto che il componimento in questione risulta inserito, in due versioni formalmente ma non sostanzialmente diverse, nei gruppi di testi attribuiti da entrambi gli apografi a due autori ben identificati. Ma non è da escludere che l'identità di questi fosse già indicata dalle raccolte parziali o dai fogli volanti confluiti nell'archetipo, e isolabili spesso dalla raccolta complessiva che possiamo ricostruire raffrontando *V* e *B*, e di cui *V* e *B* sono derivazioni più o meno dirette (Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 124)[35].

Canto á localización histórica deses privados, e recoñecendo a viabilidade das dúas hipóteses sostidas por Michaëlis e Lapa, decántase pola corte de Afonso III[36], porque

[31] M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 2ª ed., 1970, nº 278.

[32] Lourenço, *Poesie e tenzoni*, edizione, introduzione e note di Giuseppe Tavani, Modena: Società tipografica editrice Modenese, 1964, nº XV.

[33] Martin Moya, *Le poesie*, edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di Luciana Stegagno Picchio, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1968, nº 2.

[34] Posteriormente, reafírmase en varias ocasións nesta hipótese xustificativa do anonimato, como en "A proposito di", pp. 978-999.

[35] No seu comentario, Tavani ocúpase tamén dos problemas atributivos que pode engadir a *Tavola Colocciana* (pp. 125-126), e de cal pode ser a orde de intervención dos dous trobadores (pp. 126-127), para concluír que a opción máis aceptable é a de que correspondan a Martin Moxa as estrofas I e III, e a Lourenço a II.

[36] No estudo introdutorio, non obstante, non desbota por completo a outra opción: "la tenzone con Martim Moxa, assegnata da C. Michaëlis al periodo portoghese e anzi assunta come prova della

> a favore del re portoghese sono gli indizi, per quanto incerti, forniti dalla distribuzione congetturale tra i due poeti delle tre strofe della tenzone, e dalle insinuazioni di Joham Vaasquez; e specialmente la concreta possibilità di riconoscere, nei *privados* satirizzati, i potenti ministri di Afonso III, di alcuni dei quali sappiamo quanto eccellessero nel compiere vere e proprie rapine, legalizzate dall'acquiescenza quando non dall'aperto appoggio reale (pp. 127-128)[37].

A pesar das atinadas observacións de Tavani, Resende de Oliveira (*Depois do espectáculo...*, pp. 402-405) presta atención ás aparentes anomalías de *Vós que soedes...* (unha tensó na que non se nominan reciprocamente as persoas que falan; unha copia duplicada en V, unha rúbrica posposta que fai referencia ós privados dun rei D. Afonso...) e conclúe que: a) non debe de ser unha tensó; b) dado que B888 está copiada no sector correspondente ás cantigas de amigo, podería tratarse dunha integración tardía; c) a presenza dunha rúbrica explicativa deste tipo resultaría excepcional para un integrante do "cancioneiro de xograres galegos"; d) a propia redacción e colocación da rúbrica apunta a un momento tardío da tradición[38]; e) o tema da ambición dos privados rexios aparece ligado á renovación cortesá do reinado de Afonso IV e é tratado, entre outros, por Estevan da Guarda (30,6) e o propio conde de Barcelos (118,7). Propón, en consecuencia, a hipótese de que a rúbrica atributiva ó conde D. Pedro fose desprazada involuntariamente por Colocci e retrasada un posto, probablemente a causa do erro cometido previamente na colocación do nome de Lourenço, pois a súa produción comeza realmente na cantiga V1032 (unha tensó con Rodrigu'Eanes).

Esta proposta de atribución ó conde de Barcelos constitúe para Tavani un caso claro de "eterotopia"[39], que rebate con argumentos de diverso tipo e sobre os que imos expoñer as nosas consideracións:

---

permanenza di Lourenço alla corte di Afonso III, può attribuirsi con altrettanta verosimiglianza al periodo castigliano, tanto sono vaghi e polivalenti gli accenni allo strapotere e alla prepotenza dei favoriti reali" (pp. 22-23).

[37] A conclusión á que chega tras estas consideracións é que "L'insieme di tali elementi fornisce, credo, una base sufficientemente solida per l'ipotesi che le accuse rivolte da Martim Moxa e da Lourenço ai *privados* si riferiscano ai ministri di Afonso III, e che quindi al periodo alfonsino e alla residenza del giullare in Portogallo vada attribuita la tenzone" (p. 129).

[38] Tamén os estudos de P. Lorenzo Gradín sobre estes textos en prosa (vid., sobre todo, "Las *razos* gallego-portuguesas", *Romania*, 121, 2003, pp. 99-132) poñen de manifesto que a práctica de pospoñer as rúbricas explicativas afecta a cantigas de trobadores de procedencia portuguesa que desenvolveron a súa actividade na corte de Don Denis ou na do seu fillo, o conde de Barcelos, e que accederon á tradición manuscrita nunha época tardía, datos que poden apuntar a unha introdución desas didascalias nunha fase tamén tardía.

[39] Os dous fenómenos heterotópicos que inclúe son "l'assegnazione ad autori diversi da quelli indicati (o almeno suggeriti) dai codici, effettuata in base ad elementi estranei al pur chiaro dato codicologico, e la negazione della perspicuità tematica fondata su una presente diversità tonale rilevabile tra la tenzone citata e le accuse rivolte in precedenza ai favoriti regi" (Tavani, "Eterotopie", p. 143).

1º) ¿Adoita Colocci actuar de maneira descoidada cando traballa sobre os textos medievais romances (non só os galego-portugueses)? A maior parte dos estudos sobre o humanista poñen máis ben de relevo o contrario[40], e, en concreto, unha análise detida das anotacións que realizou sobre B mostra a pormenorizada atención que prestaba ós aspectos codicolóxicos, métricos, lingüísticos, etc. Por outra banda, admitir que se equivocou colocando fóra de lugar a rúbrica atributiva a D. Pedro supón recoñecer tamén implicitamente que errou cando escribiu (el directamente, non o copista) o nome de Martin Moxa diante de B888 e V472. ¿Ou debemos pensar que se trata dunha tensó entre o conde de Barcelos e Martin Moxa, cando o propio Resende de Oliveira[41] admite para este unha cronoloxía bastante anterior á do fillo bastardo de D. Denis?

2º) A resposta á última interrogante parece obvia, posto que Oliveira pensa que non é unha tensó[42], o que levou ó equipo do Centro Ramón Piñeiro a catalogala inicialmente como unha "cantiga político-moral" (*LPGP*, II, p. 762). Pero a presenza no texto de elementos discursivos propios do diálogo (vid. *supra*) induce a considerala unha tensó, real ou ficticia, pero tensó; e, se existen rúbricas que a adscriben a dous trobadores coñecidos, ¿é preciso poñer en dúbida que se trate dunha tensó real? É certo que a maioría das tensós incorporan o nome dos contendentes[43], pero xa houbo ocasión de comentar un texto semellante desde este punto de vista (*Vi eu donas encelado*); se naquel caso, a crítica dá crédito á *razon* que a precede, ¿qué impide pensar que a que explica *Vós que soedes*... non incorpora o nome dos autores porque -de maneira buscada ou inconsciente- o compilador dera xa conta da súa identificación copiándoa primeiro na produción de Martin Moxa e logo na de Lourenço?[44]. E a cantiga de Pero Velho e Pai Soarez é aínda un caso máis anómalo, porque está construída en *cobras singulares*, mentres que o procedemento compositivo de *Vós que soedes*... é o propio das tensós,

[40] Como mostra de toda a investigación levada a cabo sobre Colocci, e tamén porque contén unhas completas referencias bibliográficas da produción anterior, pode verse C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

[41] Nas fichas biográficas que figuran como complemento ó seu libro *Depois do espectáculo*, pp. 383-384, inclínase por adscribilo á corte castelá na segunda metade do s. XIII. Stegagno Picchio, no estudo que acompaña a súa edición de Martin Moxa, sitúao "nell'ambito della corte di Alfonso X di Castiglia tra il 1270 e il 1280" (p. 50; vid. as súas reflexións sobre a posible cronoloxía en pp. 41-51).

[42] E, neste caso, en lugar de pensar que Colocci errou tantas veces, ¿non se podería aceptar que o autor é Martin Moxa? As súas cantigas satíricas denuncian precisamente a corrupción que goberna o mundo.

[43] "Il tentativo di tracciare una tipologia della tenzone non può tuttavia basarsi unicamente su elementi verbali, o, meglio, nettamente formulistici" (Lanciani, "Per una tipologia", p. 127).

[44] Vid. *supra* as posibles razóns aducidas por Tavani para xustificar o anonimato intratextual: "le accuse ai «privados» (avarizia, malversazione, concussione, spoliazione) sono troppo gravi e circostanziate per ammettere che chi le muove non si cauteli contro le probabili ritorsioni dei detentori di tanto potere" ("Eterotopie", p. 144).

o de *cobras doblas*, só apreciable na identidade de rimas nas estrofas I e II (*a* = -ar, *b* = -er, *c* = ir), e no cambio que representa a III (*a* = -en, *b* = -e, *c* = -al), que, a xulgar polo espazo en branco deixado despois dela en B, podería ir seguida, polo menos, dunha segunda intervención de Lourenço que repetise as rimas de III.

3º) Admitida como tensó, Tavani recorda ("Eterotopie", p. 144) que non se conserva ningunha mostra deste xénero na que interveña o conde D. Pedro, mentres que Lourenço é afecccionado a participar nos debates literarios: das 18 composicións que lle son atribuídas (incluíndo a que nos ocupa), oito son tensós; en tres delas, a iniciativa é do propio Lourenço (a Johan Vasquiz de Talaveira -88,7-, Pero García -88,13- e Rodrigu'Eanes -88,14-), e nas demais do seu contrincante (Guilhade, en dous casos -70,28 e 70,33-, Johan Perez d' Aboim -75,10-, Johan Soarez Coelho -19,47- e Martin Moxa -94,20-).

4º) A pesar do que acabamos de sinalar, non deixa de ter razón Resende de Oliveira no relativo á temática de *Vós que soedes*…, pois as outras sete tensós que mantén Lourenço con distintos trobadores tratan motivos literarios, relativos ó bo e o mal trobar. Pero quen neste caso inicia o debate (e, consecuentemente, quen propón o tema de discusión) é Martin Moxa, moi preocupado pola inversión de valores no mundo que lle tocou vivir e pola corrupción que domina a corte do rei, como se pode apreciar nas súas cantigas satíricas (94,2; 94,9; 94,10; 94,13; 94,15; 94,18). Sería este o único exemplo de tensó conservado no que intervén Moxa, pero isto non ten nada de estraño, pois hai outros trobadores que deixaron constancia da súa participación só nunha tensó[45]; poida que quixese aproveitar a presenza na corte dun "entençador" profesional para facelo partícipe das súas preocupacións e incitalo a ocuparse deses asuntos. E, postos a seguir presentando hipóteses, esta podería ser tamén a razón da aparición da rúbrica referida a V1036 (e non presente en B888 e V472), e dos termos en que está redactada, pois os textos de Lourenço copiados antes eran tamén tensós, pero de tema literario, e esta supoñía un cambio significativo que requiría dunha explicación (non tan necesaria no relativo ó nome dos contendentes, porque xa figuraba na produción dos dous[46]).

Son moitos os elementos que converten *Vós que soedes en corte morar* nun texto singular[47], e non é este o lugar de pretender resolver todos os problemas que presenta e que desbordan a capacidade de quen escribe estas liñas, que non tiñan outra pretensión que a de reflexionar de novo sobre a cuestión. O

---

[45] É o caso de Martin Soarez, Afons'Eanes do Coton, Pai Gomez Charinho, Estevan da Guarda, Afonso Sanchez, etc.

[46] Parece claro que "l'inserimento del testo tra le composizioni di due poeti diversi non può essere dovuta al caso o a disattenzione d'amanuense, ma sembra piuttosto il frutto di un intervento mirato del curatore o del committente, volto a revocare l'anonimato dietro il quale si sono trincerati gli autori" (Tavani, "Eterotopie", p. 144).

[47] O vocabulario utilizado merece tamén un estudo específico, pois aparecen formas pouco frecuentes, e mesmo únicas (*novelar*, por exemplo, en II, v. 1).

traballo de Resende de Oliveira é encomiable, e as súas observacións sobre as peculiaridades desta cantiga resultan totalmente pertinentes e atinadas. Pero segue resultando máis sinxelo, e parece de momento máis axeitado, aceptar a situación que ofrecen as rúbricas de B e V (moi en particular, cando proceden da man do propio Colocci) en lugar de conxecturar propostas máis difíciles de soster, polo que, a pesar da falta de apóstrofes nominais e de que sexa a única tensó de tema político-social na que intervén Lourenço, seguiremos pensando que se trata dunha tensó proposta a este por Martin Moxa, sexa na corte portuguesa de Afonso III ou na castelá de Alfonso X, porque nas dúas se daban situacións certamente censurables.

APÉNDICES

B888 (fol. 188r do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*)

B888 (fol. 188v do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*)

V472 (fol. 75r do *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*)

V1036 (fol. 168r do *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*)

"*EN GALARDOM* DE QUANTO VOS SERVI": ESTUDO DO GALARDON EN DON DENIS[1]

Esther Corral Díaz
Universidade de Santiago de Compostela

Antes de pasar ao estudo propiamente dito co que participamos nesta homenaxe, permítasenos lembrar sucintamente a figura intelectual e humana de Giulia Lanciani, a quen tivemos o gusto e o pracer de coñecer no ano 1993, no transcurso do IV Congreso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en Lisboa, e que nos chamou poderosamente a atención non só polo seu saber, senón tamén pola súa amabilidade e xenerosidade cos que, neses momentos, dabamos os nosos primeiros pasos no ámbito da investigación. Estabamos daquela "re-descubrindo" o mundo da lírica medieval e asistiamos a unha reunión científica coa presentación da nosa primeira comunicación. Foi moi grato encontrarnos cunha persoa a quen admirabamos pola súa traxectoria académica, e constatar como isto se completaba, ademais, coa súa faceta humana, tan afable, alentando en todo momento os que, naqueles tempos, estabamos iniciando o noso *excursus* profesional.

Nestas páxinas queremos achegarnos á lírica medieval galego-portuguesa, un dos campos de estudo ao que dedicou a homenaxeada o seu interese e a súa produción investigadora, analizando o motivo do *galardon* na cantiga de amor e, máis concretamente, na obra de D. Denis. Centramos a nosa análise na obra dese trobador polos límites de extensión aos que debe someterse esta contribución, pero tamén porque o rei portugués é, dende moitos puntos de vista, unha especie de compendio de toda a lírica galego-portuguesa, polo que pode ser utilizado como mostra representativa do uso do motivo.

1. O *galardon* configúrase como unha unidade léxica significativa dentro do limitado formulario trobadoresco peninsular pola súa importancia na acomodación da praxe da *fin'amors*. Intégrase este substantivo (e formas derivadas como *galardoar* ou *galardoador*) na liña sémica do servizo amoroso

[1] Este traballo inscríbese no Proxecto de Investigación *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico*, subvencionado polo Ministerio de Educación y Ciencia (HUM 2005-01300).

que o amante rende á súa senhor, como se evidencia no título que encabeza este traballo, formando parte do vocabulario feudal que se traslada á retórica do amor cortés[2].

Polo que respecta á historia literaria do termo, cómpre destacar que está presente xa desde os albores da documentación textual en lingua vulgar[3]. Aparece *guardadon* nos versos dun dos primeiros textos románicos que se conservan: concretamente se documenta no poema haxiográfico occitano *La Chanson de Sainte Foi d'Agen* (veremos máis tarde o texto). Así mesmo, xa se rexistra na tradición trobadoresca desde os seus inicios: Cercamon, un dos poetas máis antigos da poética occitana que posúe unha obra reducida, pero significativa[4], é o primeiro trobador que a emprega, en *Puois nostre temps comens'a brunezir* (PC 112, 3a):

> Aquest'amor no pot hom tan servir
> Que mil aitans no·il doble·ls *gazardos*:
> Que Pretz e Joy e tot quant es, e mays,
> (II, vv. 7-8)[5]

O termo permanece nesa tradición cunha frecuencia de uso estendida e regular. Os exemplos rexistrados na poética occitana son abundantes: aparecen as formas *gazardo/gasardo* (tamén, aínda que con menos frecuencia, *gizardo*, *gizardon*, *guiardo*, *guierdon*) en medio centenar de poemas[6]. Entre os *trobadors* que as empregan nos seus versos destaca pola súa recorrencia Giraut

---

[2] Sobre a relación do sistema feudal e a lírica galego-portuguesa, vid. S. Pellegrini, "Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori", *Cultura Neolatina,* 4-5, 1944-1945, pp. 21-36; J. Mattoso, "La difusión vasallática en el lenguaje cotidiano", *Studia Historica*, 4, 1986, pp. 171-183; A. Pichel, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa,* A Coruña: Excma. Deputación, 1987; F. Martínez Martínez, "Empleo del lenguaje feudal como lenguaje amoroso: el ejemplo del *Cancioneiro de Ajuda*", *Cuadernos de Estudos Galegos,* 120, 2007, pp. 134-170 (*galardón*, p. 158); Idem, "Lenguaje y Derecho: relaciones con especial incidencia en la terminología feudal medieval", in *Actas do Coloquio sobre Vocabulario Trobadoresco (Santiago de Compostela, 20-21 outubro 2008),* Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, en prensa.

[3] Vid., sobre a historia da palabra, G. Cropp, *La vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975, p. 368.

[4] Unha obra "plus precieuse par son ancienneté que par ses qualités intrinsèques", di I. M. Cluzel – G. Brunel-Lobrichon, "Cercamon", in G. Hasenohr – M. Zink (eds.), *Dictionnaire des Lettres Françaises. Le Moyen Age*, Paris: Le Livre de Poche-Fayard, 1964, pp. 230-231 (p. 231).

[5] Seguimos a ed. de V. Tortoreto, *Il trovatore Cercamon,* Modena: Mucchi, 1972, pp. 162-163. Ofrecemos para a tradución a versión española de Martin de Riquer: "Este amor no puede ser servido sin que aumente mil veces el galardón, pues aquellos que lo tengan estarán en posesión de Mérito y Gozo, de todo cuanto hay y más" (*Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1989[2], vol. I, p. 229). Tamén cita Cercamon *gazardo* na *cansó Ab lo pascor m'es q'eu chant* (v. 18).

[6] Utilizamos para estes datos as *Concordances de l'occitan médiéval (COM)*, dir. P. T. Ricketts (coa direción técnica de Alan Reed), Brepols: Turnhout, 2001, e www.textus.org/trobvers (a cura di Rocco Distilo, Università della Calabria).

de Bornelh, que a inclúe en dez composicións[7]. Activo no terceiro cuarto do século XII, gozou de gran prestixio na época (na *Vida* recibe o apelativo de *maestre dels trobadors*) e é un dos poucos *trobadors* do que existe constancia de diversas estadías en varias cortes da Península Ibérica[8].

Debido quizais á atestación tan antiga no acervo léxico románico e á consolidación na matriz occitana, o vocábulo está presente en todo o arco literario das tradicións trobadorescas, conformándose como unha unidade léxica representativa na praxe da *fin'amors*: á parte do *guizardo/gazardo* utilizado polos *trobadors*, os *trouvères* mencionarán o *guerredon*[9] e os poetas italianos (escola siciliana, poetas sículo-toscanos, *dolce stil novo*) reclamarán da súa *donna* o *guiderdone*[10].

2. Na área da lírica galego-portuguesa o *galardon* rexístrase en dezasete textos[11]. Destaca de forma particular no xénero áulico da cantiga de amor, posto que aí se insiren a maioría das ocorrencias, doce cantigas en total[12], en contraste co resto de tipoloxías líricas, con referencias ocasionais: unha cantiga de amigo (de Johan Baveca)[13], tres escarnios (de G. Eanes do Vinhal, de R. Martinz do Casal e de D. Pedro, Conde de Barcelos)[14] e a *tençon* occitano-galega entre o Rei Alfonso X e un tal Arnaldo[15].

---

[7] En PC 242,5 v. 24; PC 242,15 v. 15; PC 242,24 v. 11; PC 242,41 v. 11; PC 242,62 v. 48; 242,63 v. 30; PC 242,69a v. 3; PC 242,70 v. 68; PC 242,78 v. 55; e PC 242,80 v. 37.

[8] Varias das súas composicións así o proban: en *Ges de sobrevoler no·m tolh* fai referencia na tornada aos reis Alfonso VIII de Castela e a Fernando II de León, debate con Alfonso II de Aragón.; en *Era, can vei reverdezits* alude a que o rei Alfonso II de Aragón o retén en Cataluña antes da expedición cara á terceira Cruzada que o levará a Oriente. Vid. Riquer, *Los Trovadores*, I, pp. 463-465.

[9] Vid. exemplos en R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève: Slatkine Reprints, 1979, pp. 77-83.

[10] Vid. neste volume-homenaxe o estudo do *guidardone* na lírica siciliana que leva a cabo Ana Mª Domínguez Ferro.

[11] Seguimos para o cómputo textual a información da base de datos da lírica galego-portuguesa *MedDB.2*, que o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades pon en rede (http://www.cirp.es). Utilizamos, tamén, para o noso traballo a base de datos de bibliografía *BiRMED*, incorporada na devandita páxina *web*. Cítanse e reprodúcense as cantigas a partir dos códigos numéricos e dos textos incluídos na compilación da *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (ed. e coord. de M. Brea, Santiago de Compostela: CIRP, 1996, 2 vols) (= *LPGP*).

[12] Son os textos seguintes: *De vus servir, mia senhor, non me val* (Afonso Sanchez, 9,3); *De mi fazerdes vós, senhor* (D. Denis, 25,27*); Nostro senhor, se averei guisado* (D. Denis, 25,56); *O gram viç'e o gram sabor* (D. Denis, 25,59*); Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou* (D. Denis, 25,83*); Sempr'eu, mha senhor, desejei* (D. Denis, 25,106*); Tal ventura quis Deus a min, senhor* (J. Mendiz de Briteyros, 73,8); *Amor, non qued'eu amado* (Martin Moxa, 94,4); *Ben poss'Amor o sseu mal endurar* (Martin Moxa, 94,6), Mays *ambos y faredes o mellor* (Martin Moxa 94,11); *Ora me venh'eu, senhor, espedir* (Pai Gomez Charinho, 114,13). Dous dos textos deste pequeno corpus presentan un estado de conservación fragmentario, con problemas importantes de autoría e de interpretación textual (145,9 de R. Martinz do Casal e 94,11 de Martin Moxa).

[13] *Madr', o que sey que mi quer mui gran ben* (64,14 de Johan Baveca).

[14] *Abadessa, Nostro Senhor* (G. Eanes do Vinhal, 60,1), *Os privados que d'el-rey ham* (D. Pedro de Portugal, 118,7) e *Se me deras galardon* (Roy Martinz do Casal, 145,9).

[15] *-Sinner, ... us vein quer* (Alfonso X - Arnaldo, 21,1).

En efecto, *galardon* configúrase como un núcleo léxico, pertencente ao vocabulario trobadoresco, de uso restrinxido e reducido á cantiga de amor, con extensións minoritarias cara aos outros códigos, que retomarán un motivo propio da *fin'amors* e o "re-utilizarán" en contextos novos, propios de cadanseu xénero, con significacións distintas, ás veces equívocas e incluso irónicas.

Na lírica relixiosa é un vocábulo de amplo uso que se rexistra abundantemente nas *Cantigas de Santa María* de Alfonso X[16], ao igual que na prosa literaria e documental galego-portuguesa[17]. Consérvase no galego actual (*galardón*) e en portugués (*galardão*)[18].

3. Sobre a orixe etimolóxica do termo galego-portugués *galardon* existen dúas propostas. Unha primeira considera *galardon* un provenzalismo introducido na poética galego-portuguesa en época antiga, como ocorreu con outros termos da nosa lírica. Teresa García-Sabell inclúeo, de feito, no repertorio de vocabulario d'*oïl* e d'*oc* que empregaron os trobadores nos cancioneiros[19]. L. Steganho Picchio, na edición de Martin Moxa (trobador que menciona *galardon* en varios textos), e R. Lorenzo, no seu glosario sobre a lingua medieval, indican que provén da forma fráncica *WIDARLÔN que indicaba 'lo que se dá como recompensa en seguridade', precisando a investigadora italiana que se trata dun "provenzalismo"[20], mentres que R. Lorenzo o identifica máis xenericamente como "galicismo"[21]. J. P. Machado, na mesma liña de argumentación, mantén que provén do latín medieval *guidardonum / widardonum*, latinización do fráncico *WIDARLON, pasando a través do vocablo francés ou do provenzal ao italiano, catalán, español e portugués[22].

[16] Por exemplo: "por prender / dela pois tal *galardon*" (56 vv. 30-31); "que sabia do que ben obra que *galardon* averá?" (103 v. 20); "beijava sa Madre polo *galardon*" (138 v. 60); "dar-vos-ll-á ela grandes *galardões*" (145 v. 4); "os que o demo serven an del taes *galardões*" (199 v. 25). Citamos por W. Mettmann (ed.), *Alfonso X, O Sábio, Cantigas de Santa María*, Coimbra: Universidade, 1959-1972 (reimpr. Madrid, Castalia, 1986-1989, 3 vols) (= *CSM*).

[17] Extraemos os datos de R. Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1977, vol. II (Glosario), pp. 678-679: "uos de Nostro S. Deus bõo *galardon*" (ca. 1319, *Desc. Portug.* I, 36); "nõtificar sem *galardom*" (ca. 1385, id. Suplem. 64); "deronme por *galardon*" (*Cr. Troyana*, I, 115.30); "para rreçeber *galardom* do bẽ; et do mal que fezerõ;" (*Miragres*, 124); "nõouve de vos nem hum *galardom* do serviço que vos fiz" (*Cr. 1344*, III, 383).

[18] A forma *galardán* documéntase no XV: "ou sperança de *gallardam*" (D. Eduarte Ensinança 94.19); "*galardam*" (Vita Chr. 2,9b,91); "tu es galardoador e *galardã*;" (Soliloquio 82.3).

[19] Vid. T. García-Sabell Tormo, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo: Galaxia, 1991, pp. 163-166.

[20] Vid. L. Stegagno Picchio (ed.), *Martin Moya. Le poesie*, Roma: Ed. dell'Ateneo, 1968, p. 355.

[21] Di Lorenzo, *La traducción gallega*, p. 678: "se propone normalmente el fráncico *WIDARLON (*REW* 9525), con lo cual la palabra sería un galicismo".

[22] J. P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa: Horizonte, 1989⁵, vol. III, p. 115.

Estes estudosos toman como base a etimoloxía proposta por Meyer-Lübke (*REW* 9529). Non obstante, o romanista alemán, no dicionario etimolóxico citado, sinala que as voces española, galego-portuguesa, francesa, occitana e italiana son resultados do termo fráncico *WIDARLON, polo tanto, descenderían do mesmo étimo, sen intermediarios. De igual modo, C. Michäelis de Vasconcelos suxire como base a forma xermánica (non indica explicitamente que sexa occitanismo).

Joan Corominas aduce unha hipótese distinta. Segundo o filólogo catalán, *galardon* sería un xermanismo, non un occitanismo, e argúe, ademais, como orixe léxica outro étimo[23]: procedería do gótico *WĪTHRALAUM ('pago que se dá a cambio de algo', de WITHRA 'contra, fronte a' + LAUN 'pago'). A etimoloxía directamente xermánica confirmaríase desde o punto de vista da fonética histórica pola conservación do "-l-" intervocálico, e pola presenza da secuencia inicial antiga *gua-*, documentada abundantemente en textos (cfr. "na cima *gualardon* prende" 94,4 v. 34, de Martin Moxa).

Á parte, J. Corominas propón unha segunda solución na que retoma a base indicada por Meyer-Lübke: o xermánico *WIDARLON podería ter pasado ao latín vulgar e de aí ao español e ao portugués; no "románico antiguo" produciríase a metátese **gwedarlaun* > **gwerlardaun*, especificando que no caso galego-portugués este cambio levaríase a cabo no momento en que o -l- intervocálico presentaba unha articulación distinta ao -l- postconsonántico.

En latín vulgar, hai que sinalar que se produciu a influencia fonética dun termo de contido semellante, o termo *don* (< DONUM 'regalo'), que provoca o cambio do lexema *-lom* a *-don*.

A voz aparece xa rexistrada no *Cantar de Mio Cid*. No latín medieval, Du Cange documenta as voces *guiardonum* / *guizardonum* co sentido de "remuneratio, praemium"[24].

4. O repertorio de autores que inclúen *galardon* nos seus textos amorosos non é amplo, pois a metade dos textos pertence a dous trobadores (D. Denis e Martin Moxa). Destaca con voz propia no seu uso particular o Rei portugués, que parece sentir unha especial predilección por inserila nos seus cantares, posto que é o autor que a cita en máis composicións[25] e que, ademais, lle asigna un gran protagonismo na construción do discurso poético (nas c. 25,83 e 25,106 *galardon* é o elemento vertebrador do texto desde o punto de vista conceptual). Este relevo na poesía dionisina seguramente estea

[23] E sinala explicitamente: "hasta el presente los filólogos romanistas que han estudiado nuestro vocablo se ha empeñado extrañamente en creer que la forma hispano-portuguesa es también galicismo" (J. Corominas – J. A. Pascual, *Diccionario crítico étimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1981, vol. III, pp. 29-30, s. v. *galardon*, cit. p. 29).

[24] Tamén *guizardorum*, vid. Du Cange, *Glossarium de mediae et infimae latinitatis*, Graz: Akademischem Druck-u. Verlagsanstalt, 1954, vol. IV, pp. 132, 136-137, s. v. *guidardonum*, *guizardonum*.

[25] *De mi fazerdes vós, senhor* (25,27); *Nostro senhor, se averei guisado* (25,56); *O gram viç'e o gram sabor* (25,59); *Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou* (25,83) e *Sempr'eu, mha senhor, desejei* (25,106).

en relación co coñecemento e coa atracción que este Rei manifestaba pola lírica cantada alén dos Pirineos, en terras occitanas e francesas, atrevéndose a compoñer "em maneira de proençal" algunha das súas cantigas de amor. Téñase en conta que D. Denis é considerado pola crítica como unha das figuras poéticas galego-portuguesas nas que se percibe unha maior influencia de *trobadors* e *trouvères*[26]. A esta inclinación literaria contribuíron a súa herencia paterna (Alfonso III o Boloñés, que nas súas viaxes tivo ocasión de coñecer e apreciar a poesía occitana e oitanica) e materna, a través do seu avó Alfonso X de Castela, así como a súa refinada educación (ten como preceptor ao occitano Aymeric d'Ebrard, que se convertería en bispo de Coimbra). Ademais, a súa política matrimonial levouno a casar con Isabel, filla de Pedro III de Aragón, que era tamén trobador e cunha corte que cultivaba os modos occitanos.

Elsa Gonçalves, no estudo que realiza sobre a poética dionisina, destaca o gusto provenzalizante que se transmite nas súas cantigas de amor, e sinala precisamente como un elemento indicador: o "poder obter o bon *galardom*" que "com tal esperança, experimenta a alegria de amar" (en referencia á composición *O gran viç'e o gran sabor*, á que aludiremos máis tarde)[27].

Esta compracencia que parece sentir o Rei trobador por usar este termo, pertencente ao vocabulario feudal, é continuado máis tarde polos seus dous fillos poetas. Afonso Sanchez cítao nunha cantiga de amor (*De vus servir, mia senhor, non me val*, 9,3) e D. Pedro, o Conde de Barcelos, recólleo nunha cantiga de escarnio (*Os privados que d'el-rey ham*, 118,7).

5. Pasemos a examinar en concreto a conceptualización que denota *galardon* nas cantigas dionisinas, examinando o seu valor sémico, a súa asociación con termos sinonímicos e a súa atuación dentro do contexto do servizo amoroso.

5.1. *Galardon* expresaba, desde os inicios da súa historia léxica, a mesma significación que denotará posteriormente no seu desenvolvemento nas diferentes poéticas trobadorescas románicas. En *La chanson de Sainte Foi*, citada arriba, *guardadon* manifesta o valor de recompensa e inclúese nun contexto feudal, ao igual que ocorrerá máis tarde na tradición trobadoresca, e, ademais, aparece xunto con dous sinónimos cos que gardará certa recorrencia, *ben* e *onor*:

---

[26] Vid. F. Ciccarelli, "Proposta per una lettura delle 'cantigas d'amor' di D. Denis", *Studi Portoghesi e catalani*, 83, *Romanica Vulgaria Quaderni* 7, 1984, pp. 5-61; A. Ferrari, "Linguaggi lirici in contatto: *trobadors* e *trobadores*", *Boletim de Filologia,* 29, 1984, pp. 35-57; S. Pellegrini, "Don Denis", in *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, s. a., pp. 161-78; E. Gonçalves, "Intertextualidades na poesia de D. Denis", in *Singularidades de uma Cultura Plural. Actas do XIII Encontro de Profesores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990)*, Rio de Janeiro, 1992, pp. 146-155; Eadem, "D. Denis", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Diccionario de Literatura Medieval Galego Portuguesa*, Lisboa: Cosmos, 1993, pp. 206-212; E. Fidalgo Francisco, "Trobadours et trobadores, les premiers contacts", *Europe*, 950-957, jun.-jul 2008, pp. 137-149.

[27] Gonçalves, "D. Denis", p. 209.

e qi per bon còr li serví,
non teg lo *guardadon* ab si;
Humilitad e *ben* quesí,
et a sos drudz *honor* aizi
(laisse 32, vv. 318-321)[28]

De igual xeito, xa no ámbito lírico, Cercamon, nas dúas *cansós* que inclúen o termo, utiliza *gazardo* na mesma liña argumental (cfr. a composición vista *supra*). Hai que ter presente que é o poeta máis antigo "dont l'oeuvre exploite, dans la fraicheur de leur nouveauté, des thèmes qui deviendront parfois de purs exercices de rhétorique"[29].

Galardon encádrase no campo sémico comprendido en *largueza*, unha das calidades máis apreciadas no sistema de valores corteses desenvoltos na dinámica da lírica e da narrativa[30]. Fixándonos na primeira delas, que é a que aquí nos interesa, Marcabru, activo –ao igual que Cercamon– nos primeiros tempos da tradición occitana e cunha personalidade poética de grande importancia e influencia, enmarcaba a condición de *Donar* entre o conxunto de virtudes nobres que se encontraban na decadencia do mundo naquela época, e así o xulga baixo un ton *quasi* profético en varias composicións que versan sobre a sociedade cortés coetánea[31]. A partir desta idea de xenerosidade, que todo individuo que se prezara debería posuír, reitérase a nivel literario a práctica de dar e pedir, de favores e recompensas, dentro da estrutura do servizo feudal que lle serve de molde. A temática de conceder *dons* na lírica románica retoma –sobre todo– o seu gran *praeceptor amoris*, Ovidio, e amplía novas significacións a partir da dimensión feudal que adquire na época medieval[32].

En relación con esta noción, o contexto léxico no que se insire *galardon* na dicción discursiva, confórmase en estructuras verbais que denotan un valor sémico material: *aver* (25,27, 25,83, 25,106), *dar* (25,59), *filhar* (25,56), *teer* (25,83).

---

[28] R. Lafont (ed.), *La chanson de Sainte Foi*, Gèneve: Droz, 1998, pp. 80-81.

[29] Cita extraída de I. M. Cluzel – G. Brunel-Lobrichon, "Cercamon" , p. 231.

[30] Sobre a *largueza*, vid. o capítulo de E. Köhler, "Ricchezza e liberalità nella poesia trobadorica", in *Sociologia della Fin'amor. Saggi trobadorici*, trad. e introd. di M. Mancini, Padova: Liviana Editrice, 1976, pp. 39-80.

[31] Di nunha das súas composicións dedicadas ao declive do mundo: "Desviatz de son cami/ Jovens se torn'a decli,/ e *Donars*, qu'era sos fraire,/va s'en fugen a tapi" (17, vv. 7-10, citamos por J. M. L. Dejeanne, *Poesies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, 1909).

[32] Vid., sobre o *don*, *Atti de X Convegno Internationale "Vincolare, ricambiare, dominare". Il 'dono' come pratica sociale e tema literario*, a cura di N. Pasero - S. M. Barillari, Alessandria: Ed. dell'Orso. Sobre a temática das *dõas* que se intercambiaban os namorados na lírica, vid. os nosos traballos, E. Corral Díaz, "Joan Garcia de Guilhade e o intercambio de *dõas*", in M. Brea – F. Fernández Rei – X. L. Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade, 2008, pp. 455-462; e Eadem, "Algunas prendas de amor en la lírica gallego-portuguesa", in *Actes du XXV Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (Innsbruck, 3-8 septembre 2007)*, Viene: Niemeyer (no prelo).

5.2. Na praxe da *fin'amors* escoitamos reiteradamente ao trobador aspirar e reclamar o *fazer ben* feminino, expresión ampla que engloba accións e feitos diversos[33]. O vocábulo *ben* (< do adv. latino BENE) consolídase no corpus amoroso como un dos máis recorrentes do vocabulario trobadoresco denotando unha ampla rede de significados con valores sémicos abstractos de 'amor', 'excelencia moral', 'felicidade', pero tamén con acepcións máis concretas como sinónimo de *mercé* e *galardon*, no sentido de 'recompensa', 'favor'[34]. O *galardon* inscríbese dentro do concepto da recompensa amorosa que indica ese *ben* ao que aspira o amante e que representa na escala de valores do amante o obxecto máis desexado do mundo: di D. Denis nunha das súas composicións que "desej'eu mui mas d'outra rem" (25,106 v. 8).

Nas cantigas de D. Denis a asociación *galardon / ben* é especialmente visible, posto que catro das cinco composicións insiren esta parella sinonímica[35]. Cómpre advertir que "gli usi di *ben* e *mal*, come sostantivi o avverbi (...) sono molteplici nelle liriche d'amore dionigine"[36]. O Rei Trobador imprímelle a este binomio unha gran forza, que se observa na *dispositio* formal e conceptual do discurso poético, articulado arredor do eixe léxico *ben / galardon*:

De mi fazerdes vós, senhor,
bem ou mal, tod' es' em vós é,
e sofrer m' é, per bõa fe,
o mal; ca o *bem* sabedor
sõo, que o nom ei d' aver;
mais que gram coit' a de sofrer
quem é coitado pecador!

Ca no mal, senhor, viv' oj' eu
que de vós ei; mais nulha rem
nom atendo de vosso *bem*
e cuido sempre no mal meu
que pass' e que ei de passar
com aver sempr' a desejar
o mui gram *bem* que vos Deus deu.

E pois que eu, senhor, sofri
e sofro por vós tanto mal,
e que de vós nom attend' al,

---

[33] Vid. o capítulo "O *fazer ben* dos cantares trovadorescos" de S. Spina in *Do formalismo estetico trovadoresco*, São Paulo: Universidade, 1966, pp. 176-185, aínda que aí non se menciona expresamente o *galardon* como sinónimo. Vid., así mesmo, sobre o concepto de *ben*, V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais, 1996, pp. 60-62; G. Tavani, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais, pp. 116 e 119.

[34] Vid. C. Michäelis, *Ajuda*, I, Glosário, p. 13, así como Beltrán, *A cantiga de amor*, p. 59 e ss., e Cropp, *Le vocabulaire*, pp. 359-362.

[35] Son as cantigas 25,27, 25,59, 25,83 e 25,106 (só a 25,56 deste trobador rexistra *galardon* e non menciona *ben*).

[36] Ciccarelli, "Proposta per una lettura", p. 25.

em que grave dia naci
que eu de vós por *galardom*
non ei de aver se coita nom,
que sempr' ouvi des que vos vi.
(25,27)

Nótese como o *bem* da I e II cobra se precisa como *galardon*, na III e última cobra que remata a composición; deste xeito determínase e especifícase máis a idea de recompensa presente en todo o texto e mencionada nas dúas primeiras cobras a través de *bem*. A relación sinonímica entre ambos os termos é evidente.

Do mesmo xeito, a c. 25,59 constrúese de xeito moi semellante, arredor da mesma asociación sémica e dos diferentes valores que expresa *bem* como substantivo e como adverbio. Di nas I e II cobras:

o gram *bem* da mha senhor
non querrá Deus que err' em mi,
(I, vv. 4-5)

cuidand' em como poss' aver
bem d' aquela que nom a par,
e Deus que lhi fez tanto *bem*,
non querrá ...
(II, vv. 10-13)

E remata na III e última cobra (referíndose a Deus):

err' em mim, mais darmh-a, cuid' em,
d' ela *bem* e *bom galardom*.
(vv. 20-21).

Na terceira cantiga a considerar (25,83) ofrece todo un alarde de dominio da arte de trobar. Concentra no primeiro hemistiquio de tres versos consecutivos series léxicas asociadas ao motivo da 'recompensa' en correlación paralelística:

Por Deus, senhor, pois per vós nom ficou
de mi fazer *bem*, e ficou per mi,
teede por *bem*, pois assi passou,
em *galardom* de quanto vós servi,
(I, vv. 1-4)

E continúa na cobra seguinte coa inserción dun terceiro sinónimo, *mercee*:

Nom ficou per vós de mi fazer bem,
e de Deus ajades bom *galardom*
mais a mha mingua foi grande; porem
por *mercee* teede por razom
(II, vv. 7-10)

Hai que ter en conta que *mercee* posuía dous valores na lírica medieval. Procedente do latín MERCEDEM 'salario', en latín popular adquire o sentido de 'prezo', a partir do cal se desenvolve o valor de 'favor, recompensa' e, máis tarde, esténdese o de 'graza', 'piedade'[37]; a este respecto, Paul Zumthor menciona neste vocábulo "une double polarisation"[38]. No caso que nos ocupa a palabra conserva o significado primario, de 'recompensa'[39].

Outra opción constrúese arredor da dicotomía antitética *ben / mal* (c. 25,106), que insiste no paradoxo do desexo do *ben* (v. 10), fronte ao *mal e viltança* (ref.) que recibe "por galardom" (v. 20):

> ca desej' aver de vosso *bem*,
> mais nom com asperança
> que aja do mal que mi vem
> por vos nem *galardom* porem
> se nom mal e viltança.
> (vv. 10-14)[40]

5.3. R. Dragonetti define o *guerredon* dos *trouvères* como "le prix du vrai service d'amour"[41]. Sabemos que o feudalismo non só proporciona ao amor cortés o seu cadro, senón tamén o seu carácter formal. A metáfora do amor-servizo provén da Antigüidade e na época medieval está moi viva, adquirindo novas significacións que a vasalaxe feudal só explica en parte[42]. No proceso do namoramento o campo sémico que expresa a entrega do trobador máis recorrentemente é o do servizo amoroso, ata o punto que todos os demais están subordinados dalgún xeito a el[43]. A asociación léxica de *galardon* coa noción de servizo feudal que o amante/*vasalo* lle rende á súa dama/*senhor* evidénciase expresamente na maioría das composicións, algo que se explica polo valor sémico implícito en *galardon* como elemento recíproco que percibe o suxeito masculino en recompensa do servizo amoroso.

---

[37] G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age (XII-XIII s). Étude semantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris: Les Belles Lettres, 1972, pp. 131-137.

[38] Vid. P. Zumthor, *Langue et techniques poétiques à l'époque romane*, Paris: Kliencksieck, 1963, p. 190.

[39] Nas *CSM* tamén se ofrece esta combinación sinonímica; por ex.: "pora gaannar da Virgen *mercee* e *gualardon*" (249 v. 17).

[40] Nesta composición D. Denis insire termos moi curiosos por seren pouco frecuentes na tradición galego-portuguesa. Por un lado, *asperança* rexístrase só en dúas ocasións máis, no cancioneiro aúlico de Airas Nunes (14,2 e 14,13). Por outra, *viltança* constitúe un hápax, posto que ningún outro trobador o utiliza nos cancioneiros profanos (si aparece na lírica relixiosa, concretamente nas *CSM* 24, v. 37, 57, v. 56, e 136, v. 11).

[41] Dragonetti, *La technique*, p. 81.

[42] Cita de Cropp, *Le vocabulaire*, p. 221.

[43] Vid. S. Gutiérrez García, *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*, Sada: Ed. do Castro, 2006, pp. 101-103.

Non é sorprendente, polo tanto, que o concepto de *servir* se exprese explicitamente nos textos que mencionan *galardon*[44] (só as c. 25,27 e c. 25,56 non inclúen nos seus versos referencias ao servizo). Téñase en conta que *servir,* como noción propiamente amorosa, "fait appel à tout un cérémonial qui oppose à la façon grossière d'éprouver les choses de l'amour, un sentiment raffiné et chevaleresque de sa valeur" –comenta R. Dragonetti[45]–. Destaca de forma particular a cantiga citada anteriormente a propósito de *mercee*, na que o amante solicita da súa *senhor* que respecte o compromiso de lealdade expresado mediante o termo *puridade*:

> teede por bem, pois assi passou,
> em *galardom* de quanto vós *servi*,
> de mi teer *puridade*, senhor
> (25,83, vv. 3-5)

Nótese a inserción na composición de múltiples termos pertencentes á terminoloxía feudal: á parte de *mercee*, visto antes, nun verso do refrán reitera *puridade* ('fidelidade'), e xa na fiinda menciona *aqueste preito* (v. 20).

6. Examinando a contextualización xeral na que se insire *galardon*, cabería esperar que se situase maioritariamente na isotopía dominante na poética amorosa galego-portuguesa, o amor non correspondido[46]. E iso ocorre no corpus dionisino:

-na c. 25,27, o suxeito masculino confesa "que eu de vós por *galardom* / non ei d' aver se coita nom" (vv. 19-20).

-na 25,56, declara "que mi nunca fezo nenhum prazer" (I v. 3), "Ca mui gram temp' a que ando coitado" (II v. 8), e xa, na III e última cobra, remata:

---

[44] Incluso no *Cantar de Mio Cid* o termo *galardon* enmárcase no mesmo contexto discursivo, como promesa de recompensa polo servizo prestado. Así Rodrigo Díaz proclama ante a petición de permiso dos Infantes de Carrión para marchar coas súas fillas a Carrión (vv. 2581-2582):

> A mis fijas *sirvades*   que vuestras mugieres son;
> si bien las *servides*,   yo vos rendré *buen galardón*

Citamos pola ed. de A. Montaner (*Cantar de Mio Cid*, con estudio preliminar de F. Rico, Madrid: Crítica, 1993). Vid., sobre o tema da recompensa nesta obra, S. Luongo, "Servizio, rincompensa e dono", in *Atti del X Convegno Internationale*, pp. 125-151.

[45] Dragonetti, *La technique*, p. 62.

[46] A bibliografía sobre o tema é amplísima, dada a súa importancia. Destacamos Tavani, *A poesía lírica,* pp. 123-132, Beltrán, *A cantiga de amor,* pp. 64-67, M. Brea, "Coita do mar, coita de amor", in R. Alvárez - D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero,* Santiago de Compostela: Universidade, 1999, vol. II, pp. 235-248 (agora en A. F. Guiadanes – G. Pérez Barcala – M. A. Pousada Cruz (eds) / M. Brea (coord.), *Estudos sobre léxico dos trobadores, Verba,* Anexo 63, 2008, pp. 215-229). Falta actualmente aínda un estudo exhaustivo e rigoroso que aborde a conformación do motivo e os múltiples matices e valores que adquire e que engloba na gran cantidade de textos que o desenvolven nos seus versos.

que nom ei em mim força nem poder,
nem dormho rem nen ei em mim recado;
e porque viv' em tam gram perdiçom
que mi dê morte...
(vv. 17-20)

Recordemos tamén que a indiferenza da dama e a súa hostilidade levan a que o poeta se queixe de que non obtén "por vós nem *galardom* porem / se nom mal e viltança" (25,106 vv. 13-14); ou que "per vós nom ficou / de mi fazer bem" (25,83 vv. 1-2).

Con todo, unha vez máis o Rei portugués sorprende abandonando a liña argumental habitual da escola ao incluír a noción de *galardon* na isotopía da ledicia de estar namorado[47], contexto que era, en cambio, o máis común nas outras poéticas medievais europeas. Na lírica cortés románica a obtención do *joi* estaba implícita e explicitamente asociada ás nocións de recompensa, posto que a consideración da recompensa da dama era causa de satisfacción e compracencia para o amante. E así o expresan na maioría das ocasións tanto o *gazardo* occitano, como o *guerredon* francés[48] ou o *guiderdone* italiano.

A c. 25,59 exteriorízao a través dunha serie de sinónimos que verbalizan esa idea. Manifesta D. Denis en forma de *repetitio* nos dísticos iniciais das tres cobras:

O gram viç' e o gram sabor
e o gram comforto que ei,
(I vv. 1-2)

Esto me faz alegr' andar
e mi dá confort' e prazer,
(II vv. 8-9)

E porend' ei no coraçon
muy gram prazer…
(III vv. 15-16).

E expón a causa da súa alegría nos dous últimos versos da composición: a esperanza de que Deus

[47] Sobre o tema do *joi* na cantiga de amor, vid. E. Fidalgo, "*Joi d'amor* na cantiga de amor galego-portuguesa", in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, 1994, pp. 65-78. Destaca esta autora dúas composicións de D. Denis que expresan a alegría dentro do *corpus* da cantiga de amor: unha delas é a que arriba analizamos (Ibid. p. 68).

[48] Vid. Dragonetti, *La technique*, p. 77, e Lavis, *L'expression de l'affectivité*, pp. 320, 428-431, 547.

... darmh-a, cuid' em
d' ela bem e bom *galardom*
(vv. 20-21, final de composición)

A asociación con *confort* tamén se rexistra na lírica francesa[49]. Elsa Gonçalves recórdanos que este ambiente de gozo e satisfacción é un trazo que relaciona a súa creación poética coa cultivada alén dos Pirineos[50]. Na lírica galego-portuguesa encontramos outro trobador que tamén "alegra" o "coraçon" (c. 94,6, v. 17) pensando no galardon que lle pode conceder a amada. Trátase do clérigo Martin Moxa, que estivo activo no círculo afonsino.

7. Cinxíndonos máis ao *galardon* como elemento funcional no discurso poético, hai que facer referencia aos personaxes que interveñen na acción. O suxeito que concede ese galardón é, na cantiga de amor, sempre a dama, e o destinatario que o recibe é o amante / trobador. Nas páxinas anteriores escoitamos reiteradamente a voz do poeta que solicitaba o *galardom* á dama.

D. Denis insire unha novidade nesta parella de actantes habitual ao introducir un terceiro personaxe como interlocutor na trama argumentativa: trátase de Deus, un *adjuvant* que a miúdo presta servizo de testemuña e implícase na acción poética no cancioneiro amoroso dionisino[51]. Na c. 25,83, o trobador desexa que a divindade sexa quen lle dea a recompensa á dama:

Non ficou per vós de mi fazer bem,
e de Deus ajades *bom galardom*
(25,83 vv. 7-8)

Noutra cantiga, aparece Deus como actante intermediario para que interceda a favor do protagonista para que a dama lle conceda o *galardom*:

E porend' ei no coraçom
mui gram prazer; [ca] tal a fez
Deus que lhi deu sem com bom prez
sobre quantas no mundo som,
que non querrá que o bom sem
err' em mim, mais darmh-a, cuid' em,
d' ela bem e *bom galardom*
(25,59, III)

En ambos os dous textos o substantivo é reforzado dentro do sintagma léxico a través da anteposición do epíteto de valor intensivo *bon*, partícula moi usual na tradición galego-portuguesa: *bon galardon*.

---

49 Por ex., en Gace Brûlé (vid. Lavis, *L'expression de l'affectivité*, p. 146).
50 Vid. Gonçalves, "D. Denis", p. 209.
51 Vid. Ciccarelli, "Proposta per una lettura", pp. 32-38.

8. O concepto de *galardon* está articulado nunha temporalización que varía. A declaración esténdese a un futuro que se desexa conceda ese ben que reclama: "pero filhar-lh' ia por *galardom* / de a veer" (25,56 vv. 5-6); "mais darmh-a, cuid' em, d' ela bem e bom *galardom*" (ibid, vv. 20-21); "e de Deus ajades bom *galardom*" (25,83, v. 8). Todas son recompensas positivas, ou que o poeta espera que sexan favorables.

A proxección pode, pola contra, facer referencia a un pasado, un pasado que se contempla en clave negativa e cargado de pesar. Nesta ocasión faise notar incluso o contido da recompensa recibida, que non é outra que a *coita* (25,27), o *mal e viltança*[52] (25,106).

Como caso especial, alúdese nunha proxección retrospectiva ao tempo que o poeta leva demostrando o seu servizo ("em galardom de quanto vós servo", 25,83 v.4), orientándose cara a un futuro, pois pídelle lealdade, isto é, correspondencia e permanencia no amor.

9. Por último, non podemos rematar sen facer referencia ao lugar que ocupa *galardon* no esquema rítmico do texto poético, posto que pode ser indicador da súa importancia como elemento vertebrador. Hai que sinalar como trazo salientable que, se ben ocupa diferentes posicións na estrutura rítmica da composición, destaca a súa posición como rimante. A rima en *-on* ofrece unha combinación extensa de termos cos que pode combinarse: *som* (25,59; 25,106), *coraçon* (25,56; 25,59; 25,106), *perdom* (25,56; 25,106), *razom* (25,106), *nom* (25,27; 25,56), *entom* (25,56), *perdiçom* (25,56). Na 25,59 sitúase, ademais, como o vocablo remate de composición: o maior "comforto, prazer" que pode conseguir é o seu *galardom* –sinala o trobador–. Así pois, a prevalencia que ofrece o termo desde o punto de vista conceptual reafírmase desde o punto de vista rítmico como elemento rimante.

10. En conclusión, *galardon* é un termo antigo na tradición literaria e estendido por toda a lírica trobadoresca románica, pertencente ao vocabulario xurídico feudal que se traslada ao amor cortés. Aínda que na lírica galego-portuguesa non ofrece unha gran produtividade, D. Denis é o poeta que máis o emprega no seu corpus e quen lle dá un maior relevo no discurso poético. Nisto influíu posiblemente a súa manifesta predilección polo léxico e polos estilemas da *fin'amors* que se cultivaba máis alá dos Pirineos. En conexión coa noción do servizo amoroso e en asociación sinonímica con outros vocábulos como *ben* e *mercee*, emprázase na contextualización da coñecida coita, se ben é significativo que nalgunha cantiga dionisina se recrea o ambiente de *confort* e *prazer* con que se revestía o *galardon* na lírica trobadoresca occitana, francesa e incluso na italiana. Unha vez máis demóstrase que:

[52] Hai que notar que *viltança* é un hápax.

> o Rei portugués reuniu na sua pessoa a herdança, por consanguinidade e por vínculo matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio. (...) D. Denis distingue-se entre os outros trovadores galego-portugueses por algumas características do seu provençalismo[53].

---

[53] Gonçalves, "D. Denis", pp. 206 e 208.

ALGUNHAS NOTAS BIBLIOGRÁFICAS PARA ESTUDANTES

Xosé Luis Couceiro
Universidade de Santiago de Compostela

Cando a principio de curso se trata de orientar o alumno que chega por primeira vez ós nosos estudos de literatura medieval galega, esencialmente da produción trobadoresca, ofrecéndolle un enfoque bibliográfico razoable e básico, algúns puntos fixos desa introdución son, obrigatoriamente, os apartados referidos a bibliografía, manuais –probablemente interésalle adquirir algún–, dicionarios e antoloxías que deben frecuentar; qué obras de consulta pode ter ó seu alcance nas bibliotecas, e cáles son as súas características.

O apartado bibliográfico, prescindindo do que pode aparecer no manual recomendado, tense que iniciar, obrigatoriamente, coa última bibliografía que nos deixaron S. Pellegrini e G. Marroni[1], que á parte dunha sección inicial dedicada a edición dos cancioneiros e documentos galegos medievais de carácter literario e da ordenación da materia por anos, dalgunhas obras emite xuízos de valor, que orientan a consulta. Esta característica orientadora transmítese a súa continuación ideal, a bibliografía que anualmente proporciona ó mundo da investigación a Asociación Hispánica de Literatura Medieval, mediante a publicación do seu boletín[2] que na parte galega, pois hai seccións dedicadas á literatura castelá e á catalá, conta habitualmente co coidado de M. Barbieri, V. Beltrán, J. A. Souto, etc. Esta bibliografía, agora ordenada alfabeticamente pois o volume de publicacións aumentou considerablemente, adoptou o método de presentación de Pellegrini en todas as seccións. Este completo instrumento resulta un tanto dificultoso no seu manexo, xa que son xa bastantes os fascículos publicados, e dende hai anos tratouse de agrupar toda a información do boletín nunha base de datos hos-

---

[1] *Nuovo Repertorio Bibliografico della prima lirica galego-portoghese (1814-1977)*, L'Aquila: Japadre Editore, 1981 que inclúe algúns estudos fóra de 'prima' época, como pode ser a figura de Villasandino, personalidade moi relevante do período posterior da nosa poesía e da castelá. A súa importancia vese polas aportacións que outros estudosos fixeron para completar o panorama que o orixinal ofrecía.

[2] *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, que se publica en Barcelona dende o ano 1987 mercé o empeño sobre todo de V. Beltrán e G. Avenoza. Que eu lembre só no segundo número se deixou de publicar a bibliografía correspondente ó galego.

pedada, que con algúns atrancos de operatividade está a disposición de todo o mundo en http://www.unav.es/ griso/ medieval/ahlm/principal.html[3].

Unha recente iniciativa de M. Brea, coordinadora do proxecto, pretende resolver os inconvenientes que poden presentar as bibliografías anteriores no seu manexo: trátase de BiRMED[4], base de datos que reúne, previa comprobación, todo canto se leva escrito sobre a nosa lírica medieval ata o momento presente. Accédese a ela, mediante un previo rexistro, en http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=BIRMED. Nesta base de datos non hai as valoracións que estimabamos orientadoras para os que consultaban, especialmente os estudantes, óptase por unha información exhaustiva nos completos campos da ficha; o carácter parece netamente profesional, propio de investigadores xa avezados. Entre as moitas facilidades de busca que ofrece, destaca o campo de Palabras clave –alba, dobre, etc.– entre as que conta, por exemplo, co número de trobador adxudicado por Tavani no seu *Indice* do *Repertorio* e así introducindo, por exemplo, o número 111 teríamos toda a bibliografía referida a Osoyr'Anes, obviando deste xeito posibles dificultades derivadas da ortografía, xa que como é ben sabido non ofrecen unha grafía fixa e nas bases de datos funcionais os nomes deben ter só unha forma.

A partir da década dos noventa do século pasado a curiosidade intelectual de docentes e discentes conta, polo menos con tres dicionarios ou enciclopedias, que poden satisfacer en boa medida as primeiras necesidades eruditas dos estudantes[5], aínda que os planos de exposición son moi distintos en cada un deles, segundo veremos. Desde o punto de vista da historia, só dous ofrecen unha perspectiva clara do fenómeno trobadoresco: o primeiro no tempo foi o coordinado por dous especialistas na nosa literatura, os catedráticos romanos G. Lanciani e G. Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*[6], xa ben introducido nos medios universitarios e amplamente utilizado e cuxo ámbito de estudo queda reflectido no título; a súa información e exposición, apoiadas en actualizada bibliografía, en xeral, adoitan ser as máis autorizadas e admitidas pola crítica. A vida, obra, valoración e

[3] Esta situación entendo que está a punto de cambiar precisamente para evitar caídas do servidor que se producen con máis frecuencia da desexable. Tamén a asociación subministra agora ós seus asociados un disco compacto onde se recollen as entradas bibliográficas en formato pdf, quedando o fascículo en papel reservado a índices.

[4] *Bibliografía de Referencia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, situada no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (Santiago de Compostela, España).

[5] Referímonos, lémbrese, a estudantes da especialidade de galego. De todos os xeitos moitos destes alumnos poderían consultar e estudar con verdadeiro proveito un excelente manual destinado ós alumnos de ensino medio, *Historia da literatura medieval galego-portuguesa*, de X. R. Pena (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 2002). A literatura acompáñase duns capítulos dedicados á historia da época e á situación da lingua no período, todo acompañado dunha bibliografía esencial. Tamén poderían servir manuais anteriores do mesmo estudoso.

[6] Lisboa: Caminho, 1993. A obra contou cunha amplísima colaboración de docentes e investigadores ós que os directores lles encargaron especificamente as distintas entradas.

apoio bibliográfico aplícase a todos os trobadores que a erudición considera como históricos. Para os nosos estudos é a obra máis sistemática e completa, ademáis de ofrecer un formato cómodo.

A segunda obra que cabería citar, máis polo título que por unha vontade decididamente enciclopédica, pois carece dos elementos esenciais que caracterizan estas obras, e máis ben se parece a unha literatura medieval ampliada a modo de obras anteriores, está feita por unha agrupación de especialistas, coordinados tamén por M. Brea, é a titulada *Galicia. Literatura. A Idade Media*[7]. Consta de catro grandes partes que, na materia que nos interesa, a poesía profana, exponse ó modo, por exemplo, dos clásicos manuais de M. R. Lapa ou G. Tavani, distinguindo os tres grandes xéneros entre si, os dialogados e outras modalidades: E. Fidalgo estuda a cantiga de amor, E. Corral, a de amigo e P. Lorenzo –que tamén máis adiante investigará as resonancias do teatro medieval– e A. Rey ocúpanse das cantigas de escarnio e maldicir, A. Vilariño das formas dialogadas, fundamentalmente a tenzón, mentres S. Gutiérrez e outros reflexionan sobre o resto de xéneros ou modalidades minoritarias; a propia coordinadora do proxecto, M. Brea, estuda a poesía relixiosa. R. Lorenzo e R. Polín, os dous mellores coñecedores da prosa medieval e da poesía epigonal respectivamente, escriben os correspondentes capítulos. O groso, e incluso luxoso, volume está profusamente ilustrado, pero non ten, dados os seus posibles destinatarios, un carácter didáctico.

Outro instrumento que pode figurar nas bibliotecas, ó alcance de todo tipo de estudantes, é a *Biblos.Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*[8], con obxectivos e colaboradores moi parecidos ós autores que aparecen no dicionario de Lanciani–Tavani, de feito colaboran eles mesmos, pero dilatado no seu ámbito espacial e cronolóxico a horizontes máis amplos, pois chega ata hoxe. Á parte desta esencial diferenza, parece que se debe contar cunha selección máis rigorosa de autores. E é neste punto onde se poden atopar algunhas omisións na literatura medieval[9], ó noso ver, lamentables, porque parece que veñen a coincidir –como veremos– con iguais ausencias nas antoloxías, o outro instrumento de formación que nestes tempos apurados debe de frecuentar o estudante. De todos modos, foron precisamente esas lagoas as que nos levaron a tratar de aquilatar o seu tamaño.

Nun repaso á lista de trobadores que ofrecen os diversos estudos –como os de Lanciani-Tavani repetidamente no *Dicionário*, Tavani no *Repertorio*, ou na *Lírica*, D'Heur na *Nomenclature*, nas bases de datos como as do CIRP– que se preocupan por proporcionar unha guía completa da poesía trobadoresca, chaman a atención algunhas importantes ausencias que advertimos na *Enciclopédia*, ausencias que non sabemos a qué criterios se deben: parece que

---

7 M. Brea (coord), XXX, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000.

8 Lisboa-São Paulo: Verbo, 1995. Acaba de publicarse o último volume, o V. É tamén unha obra colectiva, dirixida polo prof. J. A. C. Bernardes e outros.

9 Para unha panorámica, incluso detalle, das ausencias constatadas nesta obra, véxase o Apéndice final.

teñen que ser valoracións estéticas, xa que as cuantitativas, baseadas nunha obra limitada polo seu volume, hainas que descartar inmediatamente ó ver, por exemplo, a vigorosa presenza, subliñada no índice final, de un Mendinho que, como se sabe, non ten máis que un só texto, este é tamén o caso de Gil Sanchez, Diego Pezelho, o xogral Golparro ou Fernan do Lago; a súa inclusión parece reafirmar os seus valores poéticos. Con dúas cantigas temos tamén algúns trobadores como Bonifaci Calvo, Estevan Coelho, Estevan Reimondo, Fernan Figueira (Figueiró) de Lemos, Garcia Soarez, Pae Calvo ou Pai de Cana. Entre os que se mencionan, é dicir, entre os que figuran polo menos no índice final do v. V, pode haber algún trobador que non teña obra en galego-portugués, como é o caso de Garcia Mendiz d' Eixo, autor dunha cantiga en provenzal; o seu texto dá idea das capacidades dun nobre portugués do tempo de asimilar e crear nunha lingua allea, pero non é autor na nosa lingua. Parecido é o caso de Arnaldo (Arnaut Catalan?), que intervén con dúas estrofas provenzais nunha tenzón con Afonso X o Sabio. Cítase baixo a entrada Catalan –e neste caso quizás sexa suficiente– no índice final coas oportunas referencias.

Pode suceder que dalgúns trobadores, poucos, non teñamos apenas noticias e só ocasionalmente asoman, por exemplo, nunha tenzón como é o caso de Garcia Perez, o trobador nº 54, que fai unha con Afonso X e que aparece convenientemente recollido entre os autores da *Enciclopédia.* Nun caso parecido está Abril Perez, o trobador que adoita levar o nº 1 nos elencos; menciónase a propósito de Sanches (Gil) (IV, 1089) e non, en cambio, a propósito de Bernardo de Bonaval, con quen pode compartir unha tenzón. Garcia Martinz, sen entrada propia, coautor con Pero da Ponte dun *partimen,* figura no índice xeral final, que remite á voz tenzón (V, 367). Josep, que fai unha tenzón con Estevan da Guarda, non comparece en ningures. Picandon, coautor dunha tenzón con J. S. Coelho, sen entrada propia, aparece mencionado só no índice final. Pero Martinz, coautor dunha tenzón con Vasco Gil, tampouco se menciona en parte ningunha.

Vexamos, non obstante, de preto esas importantes reducións da *Enciclopédia VERBO,* sen tratar de valorar a súa calidade estética, pero si a lingüística, xa que na obra deses trobadores suprimidos pódese rexistrar unha primeira documentación. Por outro lado téñase en conta que, salvo un meu descoido ou unha ordenación non habitual nesa obra, non hai unha entrada especial para as cantigas anónimas, que, como se sabe, forman un amplo capítulo do noso trobadorismo, capítulo en parte resolto cando eses textos se poden discutir como de dobre atribución e asignarse con ese condicionante a algún trobador cuxo nome e obra conservamos.

En primeiro lugar botamos en falta os trobadores que non teñen máis ca unha cantiga: Afonso Fernandez Cubel non ten entrada pese a ser autor dunha interesante cantiga de escarnio na que se ataca a prepotencia real, tema moi escaso no cancioneiro; Afonso (Alvaro?) Gomez, jograr de Sarria, que nunha cantiga de escarnio, ben elaborada, se liga á obra de Martin Moxa; hai un Álvaro Gomes, que aparece recollido no índice xeral, posi-

ble nome alternativo do xograr, pero é un escritor distinto. Afonso Soarez Sarraça (Sança), autor dun escarnio paralelístico de rara forma de refrán, non figura nin polo antigo Sança nin polo novo Sarraça. Igualmente carecemos de noticias sobre Alvaro Afonso, a quen se lle debe un interesante fragmento interpolado, que noutrora orixinou importantes espellismos no xénero da serrana peninsular. Un caso parecido é o de Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo, autor dun texto tardío, interpolado nos cancioneiros e, por isto, punto importante para a tradición manuscrita: non figura nin no índice final. Airas Moniz d' Asme aparece mencionado na entrada dedicada á tenzón, quizás como autor dunha, ficticia, o cal non é habitual, aínda que acostuma rexistrarse como cantiga dialogada. Interesa a súa figura pois está nos primeiros chanzos do trobadorismo. Estevan Fernandiz Barreto (Barreiro), autor dun escarnio persoal, non está entre os enumerados no índice xeral. Estevan Perez Froian, autor dunha cantiga de amor, só aparece no índice xeral e mencionado en relación con Portocarreiro. Fernand' Eanes, mencionado no lema Alcobaça (I, 108), non parece ser o trobador autor dunha cantiga de amor. Gonçalo Garcia, aparece só no índice final, mencionado de paso no lema 'trovador'; é autor dunha cantiga de escarnio. Johan Romeu de Lugo, autor tamén dunha cantiga de escarnio, non figura en ningunha parte. Tampouco puidemos localizar a Martin Anes Marinho –posible irmán dun notable trobador, Osoyr' Anes–, autor dunha cantiga de escarnio, texto atípico pola súa extensión; o mesmo lle sucede a outro posible irmán dos anteriores Per' Eanes Marinho. En fin, faltan no elenco xeral final, e conseguintemente no lemario, a pesar de ter polo menos unha composición baixo o seu nome Men Vasquez de Folhente (Folhete), un simple Nunes, ou Reimon Gonçalvez, coa súa estimable cantiga de amigo. Rodrigu' Eanes d' Alvares, con iguais títulos que Reimon Gonçalvez, loxicamente tampouco figura.

Unha redución ben significativa pola cantidade de trobadores afectados é a que inclúe a Caldeiron, ó que se lle atribúen un par de cantigas, e só está no índice final, a pesar de que unha das dúas cantigas é unha espléndida mostra escarniña, en negativo, do que podía ser ideal de beleza feminino na época. Diego Moniz, autor de dúas cantigas, non figura tampouco no índice xeral. Gomez Garcia, abade de Valadolide, con dúas cantigas estudadas e editadas por P. Lorenzo, carece de entrada propia, e figura só no índice final. Johan Vello de Pedrogaez, autor de dúas cantigas, só mencionado no índice xeral en relación con seu irmán, Fernan Velho. Martin Campina, autor de dúas cantigas de amigo, non se rexistra en ningunha parte. De Nuno Porco, que ten dúas cantigas, unha de amigo, moi difundida nas antoloxías, non hai mención. Pero Goterrez, con outras dúas cantigas, non aparece. Arredor de Pero d' Ornelas, autor así mesmo de dous poemas, só hai silencio. Roi Gomez, o Freire, con dúas cantigas, só se lle alude non índice final. Vidal o estraño xudeu de Elvas, a quen o colector lle preservou dúas cantigas de amor porque "é ben que o ben que home faz sse non perça, mandamo-lo screver", criterio e mérito non foi compartido polos directores da *Enciclopédia.*

A Johan Garcia, sobriño de Nun' Eanes, autor de dúas cantigas de amigo, non se menciona. Pero quizais a ausencia que máis se bota en falta neste grupo sexa a de Johan, jograr morador en León, autor de dous textos ben coñecidos polos historiadores; só aparece relacionado con don Dinis, como é lóxico, pois fai o seu pranto, pero tamén o texto que falta é realmente curioso e ilustra o modo de facer dun xograr.

Fernan Padron está ausente da *Enciclopédia*, a pesar de contar con tres cantigas de amor. Fernan Rodriguez Redondo, que conta á súa vez con tres interesantes cantigas de escarnio, non entra nos índices. Nuno (Monio) Fernandez de Mirapeixe, con outras tres cantigas, de amor neste caso, tampouco aparece. Pero Larouco, con tres cantigas de burlas, non figura en ningures.

Airas Engeitado, posiblemente autor de catro cantigas, non atopou acomodo na *Enciclopédia* pois *O Engeitado* que figura no índice final é título de unha obra. Airas Veaz, cun cancioneiro de –posiblemente– catro textos e que foi estudado en profundidade por G. Lanciani, non atopou acomodo no lemario enciclopédico como voz e só aparece no índice final. Estevan Faian, con catro cantigas, no chegou ós índices finais. A Johan Fernandez d' Ardeleiro, con catro cantigas, non se menciona nunca. Nuno Treez, autor de catro cantigas de amigo, non é mencionado.

Fernan Soarez de Quinhones, cuxa personalidade foi ben establecida por V. Beltrán, e a quen debemos un cancioneiro escarniño de cinco cantigas, só aparece mencionado en relación cun pouco individualizado Rui Martins. Pero de Bardia (Berdia), con cinco cantigas de amigo, falta totalmente. Afonso Paez de Braga, que ten cinco cantigas, todas de amor; unha delas que exemplifica o tema de cambio de señor e a indiferenza; e é a única para a categoría A MMC MCH, segundo MedDB.

Pero Mendiz da Fonseca, a pesar do seu cancioneiriño de seis cantigas, tampouco se menciona. Galisteu Fernandiz, autor de media ducia de cantigas de amor e amigo, non figura nos índices. Rodrigu' Eanes de Vasconcelos, cun cancioneiro de seis textos, só se menciona de pasada na entrada de Gil Peres. Estevan Fernandiz d' Elvas é unha ausencia notable pois a calidade literaria non é allea as súas sete cantigas, ben estudadas por C. Radulet.

Afonso Fernandez Cebolhilha, a pesar do seu cancioneiro de oito cantigas, só se menciona na entrada Tenoiro (Mem Rodrigues) (V, 369). Fernan Paez de Talamancos (Tamalancos), cun variado cancioneiro de oito cantigas e non hai tanto editadas en libro por P. Martínez. Martin de Ginzo, sen dúbida, un dos preferidos dos escolmadores de antoloxías xa que é un bo especialista da cantiga de amigo, que a pesar de ser autor dun notable cancioneiro de oito cantigas, non aparece rexistrado en ningures. Rodrigu' Eanes Redondo, cun cancioneiro moi variado de oito textos, ó igual que seu fillo Fernan, arriba mencionado, tampouco acadou sitio na *Enciclopédia*. Unha das ausencias menos explicables é a de Osoyr' Anes; da súa valía literaria podería dubidarse, pero non da súa importancia como un dos primeiros trobadores que podemos documentar na primeira xeración, un dos posibles introdutores

da cansó; dada esta posición o seu cancioneiro de oito cantigas amorosas é máis que notable[10].

Roi Paez de Ribela, a pesar dun cancioneiro de vinte e unha cantigas con trazos moi acusados de orixinalidade e unha coidada edición de M. Barbieri, non aparece por ningures. A Johan Soarez Somesso, especialista na cantiga de amor e cun cancioneiro de vinte e cinco poemas, só se menciona de pasada baixo a entrada 'morte'.

A ausencia máis avultada[11] é a do trobador satírico Estevan da Guarda, ligado as figuras de don Dinis e do Conde de Barcelos, non só pola entidade do seu cancioneiro, nada menos que de 35 textos estudados e editados por W. Pagani, senón porque é un dos últimos trobadores xa que del podemos situar unha composición no 1352, como estableceu C. Michaëlis co asentimento posterior de M. Rodrigues Lapa e A. Resende de Oliveira.

Ó estudante, pois, que se inicia no estudo do trobadorismo galego-portugués, realmente como dicionario completo e fiable só se pode recomendar o dos profesores G. Lanciani e G. Tavani. Seguramente algúns dos datos foron modificados nestes últimos anos e nas voces comúns pódeselle dar creto a *Enciclópedia*, pero hoxe resulta máis completo e actualizado os datos contidos en MedDB, que, ademais, pola súa inmediatez é a que recomendamos; a consulta pódese facer na última das etiquetas, a de Trobadores, que aparecen na páxina principal das buscas. Unha vez feita a consulta nas caixas de buscas, premendo na icona de caderniño co lapis posto en primeiro lugar, accédese a unha biografía sucinta e actualizada do trobador, semellante a esta:

Clérigo, probablemente galego, quizais orixinario de Compostela. Case con total seguridade, tal como o demostrou o prof. Tavani, compuxo as súas cantigas na corte de Sancho IV, no período que decorre entre 1284 e 1289, segundo se desprende das súas propias composicións e das referencias documentais contidas no Registro de Cancillería de los años 1283 a 1286. Atribuíuselle unha colaboración nas Cantigas de Santa María, pero os argumentos a favor son demasiado fráxiles como para aseverar tal feito. Estivo en contacto directo con Gomez Garcia, abade de Valadolide (nº 59), e mantivo relacións literarias con Don Denis (nº 25), Johan Airas (nº 63), Johan Zorro (nº 83) e Nuno Fernandez Torneol (nº 106).

Sen dúbida, este esbozo é máis breve que as correspondentes dos dicionarios, pero en ocasións pode ser un útil resumo que vén sendo reflexo da investigación paralela e actual.

---

[10] Notables, así mesmo, dous estudos que lle ten dedicado J. C. Ribeiro Miranda, sobre todo o recollido en *Aurs mesclatz ab argen*, Porto: Edições Guarecer, 2004. Anteriormente xa se decatara da importancia do trobador compostelán A. A. L. Diogo que reproduce seis cantigas, as completas, en *Lírica galego-portuguesa. Antologia*, Braga: Angelus Novus, 1998.

[11] Unha aparente ausencia, a de Pedr' Amigo de Sevilha, non é tal xa que figura no correspondente lema e no índice final, aínda que sen a tipografía convencional que se lle asigna ós lemas, a negra; tamén a súa posición varía con arranxo ás outras entradas, xa que no lemario vén por Amigo e non por Sevilha como é habitual na *Enciclopédia*.

Esta fase de comentario bibliográfico para os alumnos agora adoita concluír cunhas recomendacións coa consulta de dúas obras plenamente actuais: a lectura das cantigas medievais, polo menos nun principio, debe de apoiarse nun bo dicionario de lingua. Os clásicos, os vocabularios e glosarios por xéneros profanos ou mariano, que se comentarán na presentación das obras, xa máis avanzado o curso, atopan xa desde o inicio un utilísimo recurso de enorme facilidade na súa consulta, pois preséntase en disco compacto: *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, dirixido por E. González Seoane[12].

A outra obra que pode ser de enorme interese para o estudante algo avezado nos nosos estudos é a formidable base de datos que dirixe X. Varela, TMILG[13], pensada fundamentalmente para a investigación: “O corpus do TMILG abrangue, en números redondos, unhas 16000 unidades textuais distribuídas nun total de 82 obras, representativas das tres grandes categorías recoñecibles na produción textual da Galicia medieval: a prosa notarial, a prosa non notarial e a poesía (verso)”. Estas palabras, e esas cifras, do seu director pertencen ó pasado, pois a obra vaise incrementando día a día con novas adquisicións que, desgraciadamente –xa que os descubrimentos de cancioneiros, incluso de folios, son raros–, farán que a porcentaxe que representa a poesía nese conxunto hase ir reducindo, e iso que xa hoxe non pasa do 10%, irá diminuíndo apreciablemente. E deste feito deriva a riqueza desta base de datos.

---

[12] Universidade de Santiago de Compostela-Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006. A obra aproveitou as experiencias que outra empresa semellante imaxinada por A. Santamarina, o seu director, facilitara para a consulta da lexicografía moderna e contemporánea do galego.

[13] Xavier Varela Barreiro (dir.) (2004-), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega [http://ilg.usc.es/tmilg]. [4-11-2008].

NOTA DE RETÓRICA A LOS CONCEPTOS Y USOS DE *IMAGO* Y *FIGURA* EN LA TRADICIÓN MEDIEVAL

José M. Díaz de Bustamante
Universidad de Santiago de Compostela

Desde el punto de vista de la retórica literaria antigua, cuando un entorno insólito funciona como microcosmos dentro de un cosmos que, por razones diversas, se escapa del alcance de los personajes, el tiempo absoluto del cosmos deja paso a un tiempo relativo que será el del microcosmos; así, cuando se rompe la magia del viaje al más allá, o a las diversas tierras de allende los mares, o las nieblas insondables, de acuerdo con los más claros preceptos de la retórica grecolatina ambos tiempos, absoluto y relativo, volverán a coincidir estrictamente, porque lo que se había alterado era el espacio (este problema fue muy bien tratado por la retórica romana en relación con el también argumento *a loco*, con el que hace pendant): así, en el *status coniecturae*, los *argumenta a loco* y *a tempore* son la base para lograr la verosimilitud, y ello justifica en muy buena medida las múltiples realizaciones, entre *tempus generale* y *speciale*, del motivo "tiempo-espacio" en la literatura medieval que se mueve dentro de los cauces genéricos de lo artificial (me refiero especialmente a la *narratio*)[1].

1. De tiempo y espacio

Del mismo modo, cuando en las literaturas que de alguna manera están relacionadas con la tradición compositiva occidental se altera el tiempo y se conserva el espacio propiamente dicho, nos encontramos con que los personajes son arrebatados en el tiempo y no en el espacio y, al reintegrarse a su punto de procedencia, se encuentran con la sorpresa de que han transcurrido muchos más años de los pensados, sentidos, o contados. Esto es lo que sucede con San Ero de Armenteira y con su correlato de la cantiga 103 de Alfonso X el Sabio: cuando se reintegran a su mundo, del que en localidad no han salido, se encuentran con la sorpresa de que han pasado muchísimos años y de que nadie los reconoce[2].

---

[1] Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid: Gredos, 1966, (vol. I), pp. 325-329.

[2] Vid. Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval. Seguido de un apéndice, La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas por* María Rosa Lida de Malkiel, Madrid: Fondo de Cultura

Cierto es que hay bastantes casos en los que se da la doble alteración, de tiempo y de espacio, pero desde un punto de vista exclusivamente técnico se puede justificar con facilidad esta contravención de la norma porque, en primer lugar, cabe la posibilidad de un sobrepujamiento (por emplear la terminología de Curtius) y, por la otra, cabe el ser enmarcados en una tradición de tipo sacral relacionada con la tradición bíblica judeo-cristiana.

Erich Auerbach cuenta que, con bastante seguridad, es Luciano de Samosata, (Hist. veríd. 1,30 y ss.) el primero que recurrió a la tópica de la *imago mundi* para construir un relato fantástico que funcionaba a la vez como *imitatio* del mundo real, al describir el mundo irreal del interior de la ballena, y como *imitatio* también de las *Chorographiae* serias, al uso en ambiente helenístico[3].

El pasaje de Luciano, en lo fundamental para mis intenciones, reza así:

> Ya dentro, al principio reinaba la oscuridad y nada veíamos, pero más tarde, cuando abrió la boca, vimos una gran cavidad, toda ella plana y elevada, capaz de albergar una ciudad de diez mil hombres. Había por medio peces grandes y pequeños, y muchos otros animales triturados, mástiles y anclas de embarcaciones, huesos humanos y mercancías. En el centro había tierra y montículos, sedimentos –a mi parecer– del limo que había tragado. Sobre ésta había crecido un bosque, con árboles de variadas especies; habían brotado hortalizas y parecía hallarse todo ello cultivado. El perímetro de la isla abarcaba doscientos cuarenta estadios. Podían verse también pájaros marinos, gaviotas y alciones, con sus nidos en los árboles[4].

De este interesante arranque narrativo me conviene destacar el recurso técnico fundamental: la *imitatio* como herramienta para la creación de ficción. Llama nuestra atención que en todos los relatos antiguos y modernos en los que se da este cambio de entorno, la noción espacial se mantenga (dentro de una condición inexcusada de enormidad) y, por el contrario, se haga especial énfasis en la presencia de una perturbadora relatividad de

---

Económica, 1983, que incluye un apéndice titulado "La visión de transmundo en las Literaturas Hispánicas", pp. 371-449. En él, la autora parte de la producción hispano-latina y se centra en la literatura castellana, que recorre siglo a siglo analizando la pervivencia o desaparición de temas y motivos literarios: desgraciadamente, aparte de una rápida mención de Gil Vicente, María Rosa Lida no se ocupa en absoluto del mundo portugués. Más recientemente, y con edición critica de algunos textos singulares e inéditos, vid. Manuel C. Díaz y Díaz, *Visiones del Más Allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos 'Padre Sarmiento'-CSIC, 1985 y José F. Filgueira Valverde, *La Cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1936.

[3] "El mundo en la boca de Pantagruel", in Erich Auerbach, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, pp. 245-264.

[4] Cito según la traducción española de Andrés Espinosa Alarcón, in *Biblioteca Clásica Gredos* 42: Luciano, Obras. I, Madrid: Gredos, 1981.

tiempo[5]. Pero llama nuestra atención porque se da prácticamente en todos los casos, no porque resulte inexplicable.

El precedente que establece Luciano es tanto más valioso cuanto que según la Biblia, Jonás simplemente fue tragado por un gran pez para ser transportado, conforme a la voluntad divina, en vez de al Tarsis finisterrano de la mentalidad hebrea, hasta unos relativos alrededores de Nínive[6]. Y resulta realmente sorprendente que un motivo tan rentable, o mejor dicho, tan anecdótico no fuera aprovechado por vía alegórica más que en el evangelio de Mateo y, de pasada, en el de Lucas[7]. Por una parte, la *typologia* bautismal o cristológica del relato es clara; por la otra sorprende que incluso los diversos autores de los textos neotestamentarios no interpretaran siquiera el tema como símbolo de la renovación (humana o universal, da igual): el hecho de que en su huida de la vista de Yavé, Jonás se hubiera propuesto escapar a Tarsis, ese último confín de la Tierra para un hebreo, sea Tartesos[8] sea lo

---

[5] No debe extrañarnos, pues, que muchos siglos después de Luciano de Samosata, Carlo Lorenzini, *alias* Collodi, quisiera recrear en su *Storia di un burattino*, que conocemos como *Le avventure di Pinocchio* (su primera versión descarnada, en la que el muñeco muere ahorcado, es de 1881: la versión "infantil" es de 1883) este motivo literario (con una *intentio* muy diferente) al hacer que fuera precisamente en el vientre de un tiburón asmático donde Pinocchio habría de reencontrar a Gepetto, su padre artesanal, que había sido tragado por el monstruo marino mientras lo buscaba desesperadamente (me parece claro que Collodi se inspira en el titán Iápeto, padre de Prometeo). Pues bien, este tiburón se convierte en microcosmos de una dimensión nueva, en la que el contacto con la realidad (o la referencia misma a ella) se organizan de acuerdo con leyes impensables en el mundo de la superficie, o mundo real externo al "nuevo mundo" real que se crea en el vientre del escualo.

[6] VVLG., Ion., 2, 1-3: "et praeparavit Dominus piscem grandem ut degluttiret Ionam; et erat Ionas in ventre piscis tribus diebus et tribus noctibus. et oravit Ionas ad Dominum Deum suum de ventre piscis, et dixit: clamavi de tribulatione mea ad Dominum, et exaudivit me; de ventre inferni clamavi, et exaudisti vocem meam. et proiecisti me in profundum in corde maris, et flumen circumdedit me; omnes gurgites tui, et fluctus tui super me transierunt".

[7] VVLG., Matth., 12, 39-42: "generatio mala et adultera signum quaerit; et signum non dabitur ei, nisi signum Ionae prophetae. sicut enim fuit Ionas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus, sic erit Filius hominis in corde terrae tribus diebus et tribus noctibus. viri ninevitae surgent in iudicio cum generatione ista et condemnabunt eam, quia paenitentiam egerunt in praedicatione Ionae. et ecce plus quam Iona hic. regina austri surget in iudicio cum generatione ista, et condemnabit eam: quia venit a finibus terrae audire sapientiam Salomonis, et ecce plus quam Salomon hic", y VVLG. Luc. 11, 29-32: "Turbis autem concurrentibus cœpit dicere: Generatio hæc, generatio nequam est: signum quærit, et signum non dabitur ei, nisi signum Jonæ prophetæ. Nam sicut fuit Jonas signum Ninivitis, ita erit et Filius hominis generationi isti. Regina austri surget in judicio cum viris generationis hujus, et condemnabit illos: quia venit a finibus terræ audire sapientiam Salomonis: et ecce plus quam Salomon hic. Viri Ninivitæ surgent in judicio cum generatione hac, et condemnabunt illam: quia pœnitentiam egerunt ad prædicationem Jonæ, et ecce plus quam Jonas hic".

[8] Según el planteamiento de Serafín de Ausejo y de Sebastián Bartina, "El problema de Tartesos", *Sefarad*, 2, 1942, pp. 171-191; y en "Tarsis", *Verbum Domini*, 34, 1956, pp. 342-348, respectivamente; personalmente, sin embargo, sigo prefiriendo a Hermann von der Hardt, *Aenigmata prisci orbis. Jonas in luce, in historia Manassis et Josiae, ex eleganti veterum Hebraeorum stilo solutum aenigma. Aenigmata Graecorum et Latinorum ex caligine Homeri, Hesiodi... aliorum... enodata... Apocalypsis ex tenebris in veteri Judaeorum historia...* Interprete Hermanno von der Hardt, Helmstadii: Typis et impensis S. Schnorrii, 1723.

que fuere, constituye un relato de primera categoría, y el caso es que hay en él elementos más que sobrados para haber construido una historia tan fantástica (me refiero, naturalmente, a la historia de Jonás mismo, no a sus profecías) tan fantástica, digo, en aspecto como la de Luciano.

2. Realidad y fantasía

Pero no fue así porque el autor de éste y de otros pasajes bíblicos no tenía ni intención ni posibilidad de dar rienda suelta a su fantasía (otra cosa muy distinta es la llamada *uisio Ezechielis* que culmina, a lo que nos interesa, con toda una transmigración[9]; el texto constituye uno de los más notables ejemplos de literatura visionaria, cuyos hitos capitales están no tanto en los textos menores archiconocidos como en Dante e Hildegarda de Bingen. La razón es obvia: los primeros tan sólo deben describir un mundo posible o real en un entorno más o menos amplio pero fantástico, o bajo una condición irreal; los segundos, en cambio, han debido crear un universo nuevo, con todos sus detalles[10].

Soy consciente de que corro el peligro de que mi simplificación del problema me arrastre a caer en inexactitudes; ello no obstante creo posible establecer este principio de partida: desde un punto de vista de historia literaria es preciso distinguir, como si se tratara de géneros literarios *stricto sensu*, entre literatura visionaria y literatura fantástica o imaginativa. Los términos no son nuevos, pero sí lo es, en cambio, la exigencia de precisión impuesta tanto por nuestro conocimiento cada vez más profundo de la literatura menor, como por el hecho de que ahora es mucho más sencillo acercarse a los textos de carácter sacral o sencillamente religiosos, y este acercamiento ingenuo nos permite apreciar relaciones de dependencia o de influencia que antes nos dificultaba una religiosidad mal entendida.

Llevado el problema de la creación literaria a sus más elementales principios o status y reducido al mínimo imprescindible el abanico de posibilidades, la *depictio* de un mundo o un micromundo puede ser abordada haciendo que sea real, o una mimesis de la realidad directa o indirectamente descrita, de modo que la *ekphrasis* tenga carácter o condición documental: este puede ser

---

[9] VVLG. Ezech. 1, 4-28 y 3, 10-15.

[10] Por supuesto, creo que el poderoso genio de un Dante debe ser puesto en relación con la tradición grecolatina de las *katabaseis*, desde Homero hasta Virgilio, y no aislarlo de su contexto cultural: es determinante todo lo investigado por Pierre Courcelle, tanto en su “Les Pères de l'Église devant les Enfers virgiliens”, *AHDLMA*, 22, 1955, pp. 5-74, como en su estudio ulterior *Lecteurs païens et chrétiens de l'Énéide*, Paris: Institut de France, 1984, (2 vols.) [*Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, n.s., 4] 1985, especialmente, vol. I., pp. 419-522. Vid., también, el artículo de Jackson J. Campbell, “To Hell and Back: Latin Tradition and Literary Use of the ‘Descensus ad Inferos'”, *Viator*, 13, 1982, pp. 107-158. Un ejemplo excelente de universo ficticio completo es el de J. R. Tolkien, *El Señor de los Anillos*, en el que se acuñan incluso una lengua y un alfabeto élficos; algo semejante sucedía en el *Gulliver* de Jonathan Swift, aunque el entorno de la ficción era de menor dimensión.

el caso de las descripciones geográficas antiguas, que pretenden representar en el lector la imagen de una tierra desconocida; pero es también el caso de los libros de viajes de la Edad Media y el Renacimiento en los que, junto a una *chorographia* perfectamente creíble, suelen deslizarse descripciones fabulosas de seres monstruosos o anómalos en función de la proximidad o alejamiento del mundo que se describe: las primeras crónicas de Indias, tanto españolas como portuguesas, a más de ofrecer información sobre las tierras del Nuevo Mundo, dejan cabida en multitud de ocasiones a noticias absolutamente increíbles sobre la existencia, en pleno México o en el Perú, de seres sin cabeza, y con los ojos situados en el tronco; el mismo nombre del río Amazonas nos recuerda un caso análogo cuya génesis se remonta a la Grecia antigua. Por lo que se refiere a los relatos en que estas noticias fabulosas se transmiten, es necesario establecer una diferenciación neta entre las noticias "informativas", como el epistolario de Amerigo Vespucci a Federico de Medicis y las noticias "divulgativas", como la mayor parte de los textos que recoge Juan Gil[11].

3. Imago

He querido acudir más a la vía de la reflexión sobre ejemplos de diversas épocas que a la simple lucubración lingüística, aunque ésta se me hace inexcusable. Veamos algunos de los aspectos fundamentales de los términos ya aludidos: en un pasaje especialmente rentable de su carta 84 a Lucilio, Séneca dice:

> Hoc faciat animus noster: omnia quibus est adiutus abscondat, ipsum tantum ostendat quod effecit. Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem

[11] En sus *Mitos y utopías del descubrimiento de América*, Madrid: Alianza Editorial-Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, 1989, 3 vols.; un caso relativamente semejante, pero más instructivo, lo ofrece Arturo Graf al tratar de la distancia en el recuerdo, en su conocido y aún útil *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del medioevo*, Torino: Casa editrice Giovanni Chiantore successore Ermanno Loescher, 1923; los aspectos más fantásticos del tema los estudió en *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Torino: Chiantore, 1925. Es aún rentable la consulta de C. Alonso del Real, *Realidad y Leyenda de las Amazonas*, Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1967, [colección Austral n.º 1396], junto a los textos más conocidos de Cristóbal Colón, *Diario. Relaciones de viajes*, Madrid: Sarpe Ediciones (*Biblioteca de la Historia*, 15), 1985 y de Amerigo Vespucci, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, traducción de Ana Mª Aznar, Madrid: Akal, 1985 [*Akal de Bolsillo*, 128]. Al partir de la *imago mundi* medieval, los textos del Renacimiento adquieren una dimensión nueva. A título de curiosidad, pienso también en el libro de Jacques de Mandeville, *Libro de las maravillas del Mundo*, G. Santonja (ed.), Madrid: Visor Libros, 1984, en castellano; pero véanse *Libro de las maravillas del mundo: (Ms. Esc. M-III-7)*, edición crítica, estudio preliminar y notas de María Mercedes Rodríguez Temperley, Buenos Aires: Seminario de Edición y Critica Textual, 2005; François Avril, *El Libro de las maravillas*, comentarios a las miniaturas de Marie-Thérèse Gousset, transcripción del manuscrito, Marie-Hélène Tesnière, Madrid: Editorial Casariego, 2000. Sin olvidar el clásico *Milione* de Marco Polo, que circuló casi siempre con el título o subtítulo de *Libro de las maravillas*: *Milione: versione toscana del Trecento*, edizione critica a cura di Valeria Bertolucci Pizzorusso; indice ragionato di Giorgio R. Cardona, Milano: Adelphi, 2003[3].

> admiratio ubi altius fixerit, similem esse te uolo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est.' 'Quid ergo? non intellegetur cuius imiteris orationem? cuius argumentationem? cuius sententias ?" Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni uiri ingenii omnibus quae ex quo uoluit exemplari traxit formam suam impressit, ut in unitatem illam competant (SEN, epist., 84, 78, ed. Reynolds).

Y hablando así establece los matices que me interesa destacar: *imago res mortua est*, o lo que es lo mismo, *imago* es un reflejo concreto de índole externa, como se puede comprobar en un texto perteneciente a una tradición muy distinta pero tanto o más eficaz que ella en su influencia sobre los conceptos occidentales de representación; me refiero, claro está, al Génesis, donde nos encontramos con que, en el momento de decidir la creación del Hombre, se dice:

> Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram; et praesit piscibus maris, et volatilibus caeli, et bestiis, universaeque terrae, omnique reptili quod movetur in terra. Et creavit Deus hominem ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum, masculum et feminam creavit eos[12].

No es preciso afinar demasiado para establecer que el texto bíblico se refiere a lo directamente perceptible por los sentidos, y esta particularidad es denotada por la precisión *ad imaginem suam; ad imaginem Dei creavit illum, masculum et feminam*... que, de acuerdo con la mayor parte de los testimonios latinos[13], puedo referir a la noción de reflejo especular, en tanto que el término del enunciado más amplio decía *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*... y continuaba diciendo que el Hombre debería señorear a todos los seres vivientes y a la Creación toda[14].

---

[12] VVLG, gen., 1, 26-27.

[13] *Thesaurus linguae latinae: editus auctoritate et consilio academiarum quinque Germanicarum*, Lipsiae: B. G. Teubner Verlag, 1904 (= *ThLL*) ad v. cols. 407, 79-408, 29.

[14] Es fundamental a este efecto la posición exegética de Agustín: ...Faciamus ...ad insinuandam scilicet ut ita dicam, pluralitatem personarum propter Patrem et Filium, et Spiritum sanctum... cum autem nunc dicitur ad imaginem Dei cum superius dictum sit ad imaginem nostram: significatur quod non id agat illa pluralitas personarum, ut plures deos vel dicamus vel creadamus vel intelligamus: sed Patrem et Filium et Spiritum sanctum... (gen. ad litt., 3, 19, 29) ...Hic etiam illud non est praetereundum quia cum dixisset ad imaginem nostram, statim subiunxit et habeat potestatem piscium maris et volatilium caeli et caeterorum animalium rationis expertium: ut videlicet intelligamus in eo factum hominem ad imaginem Dei, quia non corporeis lineamentis, sed quadam forma intelligibili mentis iIluminatae... (ibid. 3, 20,30). En el comentario al Génesis contra los Maniqueos, Agustín nos ofrece una visión amplia del problema: ...Faciamus e.q.s... Manichaei... attendunt anim figuram corporis nostri, et infeliciter quaerunt utrum habeat Deus nares et dentes el barbam, et membra etiam interiora, et caetera quae in nobis sunt necessaria. In Deo autem talia ridiculum est. immo impium credere, et ideo negant hominem factum esse ad imaginem et similitudinem Dei. Quibus respondemus membra ista in Scripturis plerunque nominari, cum Deus insinuatur audientibus parvulis: (...) Nam et oculi Dei commemorantur. et aures, el labia, et pedes, et ad dexteram Dei Patris sedere evangelizatur Filius (...) Sed omnes qui spiritaliter intelligunt Scripturas. non membra

Esta noción esencial de representación plana, como sin vida, es la que, sin duda tenía presente Pierre d'Ailly al titular a principios del S. XV el más importante de los tratados que han pasado a la historia bajo el nombre de *imago mundi.*

4. Imagen y reflejo

Por cuanto se refiere al conocimiento humano, mucho más allá de lo que pueda significar un tratado como el ya citado de Pierre d'Ailly, tengo interés especial en destacar el hecho de que cuando indicaba que simplemente quería reflexionar sobre estos problemas, en realidad estaba ya indicando que tan sólo quería reflejar, es decir, hacer entrar y salir los problemas de que soy consciente: el sistema no puede ser más convencional, ni conjugar mejor las tradiciones fundidas de la Antigüedad grecolatina y del Cristianismo, porque desde el *nosce te ipsum* délfico, al agustiniano *noli foras ire, in te ipsum redi* (AVG., vera relig., 39, 72) y no sólo por esto, sino también porque es prudente, me permito recordar que la iconografía consagrada de la Prudencia desde los textos bíblicos hasta el Barroco, le presta un espejo y una

corporea per ista nomina sed spirituales potentias acciperes didicerunt (gen. c. Manich., 1, 17, 27) (...) Sed tamen noverint in catholica disciplina spirituales fideles non credere Deum forma corporea definitum; et quod homo ad imaginem Dei factus dicitur, secundum interiorem hominem dici. ubi est ratio et intellectus: unde etiam habet potestatem piscium maris... (...) ut intelligeremus non propter Corpus dici hominem factum ad imaginem Dei, sed propter cum potestatem qua omnia pecora superat. (...) Per animum maxime, attestante etiam erecta corporis forma, homo factus ad imaginem et similitudinem Dei (ibid. 1, 17,28). Coincidiendo en la *auctoritas* clásica con Isidoro (Etym., 11, 1,5). Beda no aporta ningún dato nuevo al tema del *ad imaginem et similitudinem*, pero en cambio sí se ocupa de la cuestión de los dos sexos (por cierto sin elucidar el problema del *ordo*): Masculum et feminam creauit eos. Plenius in sequentibus unde et quomodo protoplastos fecerit Deus exponitur. Sed nunc breuitatis causa tantum creati referuntur ut diei operatio ac septimi dedicatio cum ceteris explicetur. uc sic ex tempore liberius. et hoc et alia praetermissa quae erant relatu digna dicantur. Masculum autem unum et feminan in primis creauit Deus unam, non ut animantia cetera quae in singulis generihus non singula sed plura creauit ut per hoc humanum genus artiore ad inuicem copula caritatis constringeret. quod se ex uno totum parente ortum esse meminisset. Cuius causa unionis scriptura sacra cum dixisset Et creauit Deus hominem, ad imaginem Dei creauit illum. statimque subiungeret. Masculum et feminam creauit eos noluil addere "ad imaginem Dei creauit eos". Et femina enim ad imaginem Dei creata est secundum id quod et ipsa habebat mentem rationalem; sed addendum hoc de illa non putauit scriptura quod propter unitatem coniunctionis etiam in illa intellegendum reliquit (BED., in gen., 1, 1, 27; ed. Ch. W. Jones, *CCh* 118 A pp. 27-28 y 824-842). Para una interpretación posterior, en la Escuela de Chartres, de gran interés, se puede consultar Édouard Jeauneau, "Gloses sur le Timée du manuscrit Digby 217 de la Bodléienne à Oxford", in *Lectio philosophorum: recherches sur l'École de Chartres*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 1973, pp. 365-400 y, en especial, pp. 381-383 (=Timeaus 18 C-D. p. ed. Waszink); a este respecto es muy sugestivo el trabajo de A. Kent Hieatt, "Eve as Reason in a Tradition of Allegorical Interpretations of the Fall", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 43, 1980, pp. 221-226.

serpiente porque no en vano la Prudencia es el reflejo de la luz eterna, el espejo sin mancha[15].

Por ello, al hablar de espejos como plasmadores de imágenes, es de justicia recordar a este fin que la más ambiciosa de las enciclopedias medievales, entendida por su autor Vicente de Beauvais como la *summa* de toda ciencia, tiene aún como título el de *Speculum generale* o *maius*, y se divide como en un teatro catóptrico (empleo el término de Baltrusaitis) en las imágenes de la Naturaleza, la Sabiduría, la Moral y la Historia, entendidas todas ellas como vacías *imagines* de la sabiduría eterna de Dios[16].

5. Imagen y similitudo

En realidad, estamos como al principio: *imago res mortua est*; sin embargo es preciso establecer los puntos básicos del funcionamiento de la *imago* en el contexto más amplio de la técnica literaria. En él aparece como uno de los recursos esquemáticos (*schemata*) del *ornatus* y, en cuanto tal, debe ser

---

Mucho más tarde, a mediados del siglo XII, Andrés de San Victor compuso un comentario al Génesis en el que nos informa de que creo Dios al hombre y a la mujer: Non in corpore, sed in anima ad imaginem et similitudinem Dei factus est homo. (...) Ad imaginem ergo Dei factus est homo in ratione, in mente, in intelligentia, in immortalitate animae. Ad similitudinem uero Dei innocentia et iustitia, in morum sanctitate et iustificatione. In eo etiam ad imaginem Dei est homo factus, quod, sicut Deus unum est principium omnium rerum, ita et primus homo omnium (Andreae de Sancto Victore, "Commentarius in Genesim", 484-485, 498-503, in Charles Lohr – Rainer Berndt – Michael Alan (eds.), *Opera*, *Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis*, Turnhout: Brepols, 1986, vol. 53, p. 20) y, además, los creó hombre y mujer, ...ne in uno homine uterque sexus putaretur, sicut quos "androgynos" uocant, pluraliter subiecit: creauit eos, quamuis mulier nondum esset a uiro diuisa, sed materialiter praeseminata. Mulier enim per prolepsim hic simul cum uiro dicitur facta, cum non simul in tempore –etsi in praescientia– facta sit... (ibid. 535-539, p. 21) (...) Unde cum subiungeret: Masculum et feminam creauit eos, noluit addere "ad imaginem Dei", quod unitate coniunctionis etiam in femina intelligendum reliquit (ibid. 546-548, p. 21). Para la interpretación católica del pasaje del Génesis, se pueden consultar Theodor C. Vriezen, "La création de l'homme d'aprés l'image de Dieu", *OTS*, 2, 1943, pp. 87-105 y Ludwig Köhler, "Die Grundstelle der Imago-Dei-Lehre", *ThZA*, 1948, pp. 16-22; es curiosa la obsesión por el andrógino en Adán y Eva, acerca del que hay abundante literatura, ya desde Gaspar Bauhinus, *De Hermaphroditorum monstrorumque partuum natura... libri duo*, Oppenheim: Typis H. Galleri, aere J.-T. de Bry, 1614 [portada impresa ficticia: Francofurti: excudebat Mathæus Becker 1600], hasta Achim Aurnhammer, *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*, Köln: Böhlau, 1986 [*Literatur und Leben*, n.F. 30]. Hace poco se ha ocupado de estos asuntos Peter Dronke, en su *The Spell of Calcidius. Platonic Concepts and Images in the Medieval West*, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2008, [Millennio Medievale 74], pp. 13-21.

[15] Jurgis Baltrusaitis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica: revelaciones, ciencia-ficción y falacias,* Madrid: Miraguano, 1988, p. 9, y cfr. VVLG., sap., 7, 26: "(Sapientia) candor est lucis aeternae, et speculum sine macula Dei maiestatis, et imago bonitatis illius". Aparte de ello me ha resultado fundamental el trabajo de Raymond Wittkower, "Eagle and Serpent: a Study on the Migration of Symbols", *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1938-39, pp. 293-325.

[16] Pierre Riché, en su *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen-Âge*, Paris, 1979, pp. 287-313, dedica un capítulo a la *littérature des miroirs*, o *specula*. Un caso de erudición barroca todavía hoy aprovechable es el de Philippo Picinello en su *Lumi riflessi. ò dir vogliamo Concetti della sacra Biblia osservati ne i Volumi non sacri*, Milano: Stamperia di F. Vigone, 1667.

referido siempre a los géneros artificiales de la *probatio*; ello quiere decir que la imagen como figura estilística, lo mismo que como entidad narrativa, pertenece de hecho al período probatorio de cualquier *narratio* del género artificial, es decir del género en el que no es posible acudir ni a testimonios directos e indudables ni a la jurisprudencia. Es el ámbito más profundo de lo artístico, el entorno en el que se dilucida la dialéctica entre la *res vera* y la *res ut vera*, entre la realidad y lo verosímil. Ello no tiene nada de extraño porque ordinariamente hallaremos las *imagines* de cualquier tipo en contextos en los que es precisa una prueba retórica para lograr la *probatio*: desde el punto de vista de la *imago mundi* que nos ocupa a todos, nada más normal que entenderla como dependiente de una serie de noticias de diversa extracción que, sumadas, adquieren el carácter de testimonio por acumulación: esta es la razón por la que, desde supuestos de tradición retórica, no es posible estar completamente de acuerdo con el exordio de E. S. Dick, cuando afirma que

> The function of time and space in narrative literature is, by large. a relatively recent issue in Iiterary scholarship. Perhaps it is no coincidence that some of the first theoretical contributions were made by writers with philosophical approaches[17].

En función de esto, la retórica antigua la hace formar parte de la *evidentia* en cuanto *credibilis rerum imago, quae velut in rem praesentem perducere audientes videtur*[18]. Sin embargo, las más de las veces aparece la *imago* como *similitudo* (para entendernos, así lo hace en el texto bíblico del Génesis que veíamos más arriba "...imagen y semejanza...") en cuyo caso debe estar presente todo el proceso teórico de la *similitudo*: *imago*, *collatio* y *exemplum*. Huelga decir que, desde un punto de vista desnudo y técnico, ésta es la organización que solemos hallar en los tratados científicos, especialmente de ciencias experimentales o de geografía descriptiva.

Y es en buena medida la organización que cabe rastrear bajo un relato de viajes, desde la Alta Edad Media hasta nuestros días. Y como se trata de lograr que la *depictio* o sea evidente o forme, al menos, parte de la *similitu-*

---

[17] "Epic Space in Historical Perspeclive: The Virgilian Argument", *Res Publica Litterarum*, 2, 1979, pp. 27-42, vid. p. 27; es notable el ensayo de Theodore M. Andersson, *Early Epic Scenery. Homer. Virgil and the Medieval Legacy*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1976, vid. pp. 53-103, aunque solamente se ocupa del aspecto espacial del entorno, y no del temporal también, como había hecho Dick.

[18] QVINT, inst., 4, 2, 123, cfr. Lausberg, *Manual de Retórica*, vol. 2, p. 225. Recuérdese aquello horaciano del "Sit tibi credibilis sermo consuetaque verba,/ Blanda tamen, praesens ut videare loqui". (OV, ars, 1, 467-468), y cfr. mi "Retórica de la seducción", pp. 111-127, in G. Lopetegui Semperena – M. Muñoz García de Iturrospe – E. Redondo Moyano (eds.), *Retórica y Comunicación. Fuentes antiguas y usos actuales*, Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2006, concretamente, pp. 111-112.

do, no es relevante que la *res* sea *ficta* o, por el contrario *gesta* o *facta*[19], pues en el primero de los casos podemos hallarnos ante un relato como el de Luciano de Samosata, o ante la descripción de la Isla de los Pájaros, o de Solistición, o de Avalon y, en el segundo, ante la descripción de los *Mirabilia Urbis Romae*[20] o los verosímiles entornos descritos en *Os Lusiadas*. Cuando, por otra parte, se da a un relato una nota de sacralidad que excluye toda concesión a la retórica e incluso a la razón en su dimensión humana, nos encontramos con textos del estilo del libro de Jonás que citaba más arriba; pero ese es otro problema.

Ahora bien, desde puntos de vista históricos, tal vez sea conveniente resaltar que el clímax de significación para las *imagines* se prestó a partir del Renacimiento, cuando tanto en títulos de libros como en emblemas aislados se recurre al término *imago* para expresar lo que es reflejo de algo, muy semejante, pero inferior: estoy pensando en obras como la de Jean Jacques Boissard y su tema *mundus imago Dei est*[21], y en la multitud de emblemas aislados que emplean, con los sentidos que eran de esperar, el vocablo *imago*; por cierto, que en un número abrumador de ellos volvemos a encontrarnos con la presencia obligada del espejo: puedo invocar no menos de 24 en los que se da esta juntura.

6. Figura

Semejante a este es el caso del vocablo *figura*: en la época antigua suele aparecer limitado a la forma externa de un objeto o un ser (pero desde el ángulo peculiar de los perfiles de esa forma), aunque es frecuente el empleo metonímico para referirse al cuerpo mismo delimitado por la figura o la forma externa, y en este último caso concurre con *imago*, no propiamente, pero sí en sentido translaticio. Esta es la razón de que, frente a un uso normal y primigenio como el que corresponde a la terminología de la Geometría (*figurae litterarum*, *figurae geometricae*, etc.), se produzcan usos particulares de figura para expresar lo fantasmagórico, las apariciones en sueños o las *nekuiai*; ello no obstante, a más del sentido metonímico cabe establecer un tercer uso general que sería el más propiamente hablando metafórico, en

---

[19] Hay una curiosa descripción del mundo aprehensible en la *Explanatiuncula in versus O cum perpetua Boetii*, que edita Édouard Jeauneau en su “Un commentaire inédit sur le chant ‘O qui perpetua’ de Boéce”, in *Lectio*, pp. 315-331.

[20] Vid. Percy E. Schramm, *Kaiser, Rom und Renovatio. Studien und Texte zur Geschichte des römischen Erneuerungsgedankens*, Leipzig: B. G. Teubner, 1929 (*Studien der Bibliothek Warburg*; vol. 1 *Studien*; vol. 2 *Exkurse und Texte*), (vol. 2), pp. 75 y ss. Más recientemente, Peter Dronke se ha ocupado del problema de la comprensión del mundo como Creación por parte del hombre, en su *Fabula: Explorations into the Use of Myth in Medieval Platonism*, Leiden: E. J. Brill, 1974, pp. 33-36.

[21] *Emblematum liber* (reproducción facsímil de la edición de Frankfurt de 1593 en la serie *Emblematisches Cabinet*, nr 12), Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1977. Vid. W. Harms, “*Mundus imago Dei est*. Zum Entstehungprozess zweier Emblem-bücher Jean Jacques Boissards”, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 47, 1973, pp. 223-244.

virtud del cual figura llega a funcionar como equivalente semántico de *habitus* e incluso de *species* y acaba circunscrito a un sentido netamente gramatical: todavía hoy, nosotros hablamos de figuras, *figurae elocutionis* o *sententiae*[22]. Llama poderosamente la atención el que los lexicógrafos medievales, suficientemente representados por Papías, den mayor relieve a la concepción técnica de la geometría antes que a lo propiamente literario; en el *Elementarium*, se da como significado primario *similitudo*: *forma. Sed figura hominis est forma naturae; figuras inanimatis, formas animatis praebet Aug. Figura est quae sub aliquo fine ut circulus uel aliquibus continetur...* (esto último es cita literal de AVG., quant. anim., 7, 11)[23].

Es digno de nota que donde mayor aparece la distancia que separa Edad Media y Renacimiento, es en cuanto toca a la exégesis cristiana; en efecto, la reducción de los caracteres veterotestamentarios a *typoi* de las entidades del Nuevo Testamento suele llevarse a cabo mediante la *typologia*, uno de cuyos recursos principales es el de la *figuratio*, o conversión de las nociones planas de una imagen especular en entidades de mayor peso y valor: la figura particular del Jonás bíblico se convierte *figuraliter*, claro está, en el *typos* universalizable de Cristo de modo que, al operar, la causa finita y anecdótica de la narración del libro de Jonás se convierte en causa infinita de aplicación universal[24]. En términos más generales suele suceder que obras entendidas como finitas en su intención puedan llegar a universalizarse en cuanto son sometidas a un determinado grado de exégesis[25] que permita descubrir las *rationes* ocultas: es lo que sucede cuando un Fulgencio de Ruspe (u otro Fulgencio cualquiera, no voy a entrar en la inacabable polémica) intenta explicitar los misterios más recónditos del *opus vergilianum*: la parte odiseica de la Eneida llega a convertirse en una suerte de *humanae vitae imago*, en la

---

[22] THLL., s. v., cols. 723-735.

[23] Remito al análisis de la secuencia *fingo/ figulus/ figura* a la luz de VVLG., gen., 1, 26-27, etc. El *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, de Alfred Ernout y Antoine Meillet, Paris: Klincksieck, 2001 (reimpresión de la 4ª edición), s. v., pp. 235-236, remite a una definición isidoriana (*De differentiis verborum*, 1, 528: "Similitudo est cum secundum aliquam speciem visam imago vel pingitur, vel formatur. Figura est cum impressione formae alicujus imago exprimitur, veluti si in cera ex annulo effigiem sumat, aut si figulus in argillam manum vultum que aliquem imprimat, et fingendo figuram faciat"), en perjuicio de otra más significativa: "1. Pictura autem est imago exprimens speciem rei alicuius, quae dum visa fuerit ad recordationem mentem reducit. Pictura autem dicta quasi fictura; est enim imago ficta, non veritas" ISID., etym., 19, 16,1.

[24] El clásico sobre el tema sigue –y seguirá– siendo el libro admirable de Yves M. Duval, *Le livre de Jonas dans la Littérature chrétienne grecque et latine. Sources el influence du Commemaire sur Ionas de saint Jerôme*, Paris: Études Augustiniennes, 1973, (2 tomos): ver especialmente las pp. 493-585 y 593-622.

[25] "La *lectio* y la *utilitas* de Virgilio a través de algunos comentarios medievales", *Helmantica*, 44, 1993, pp. 215-233 [*Thesauramata philologica Iosepho Orozio oblata*]. El clásico imprescindible sobre el asunto sigue siendo H. De Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris: Aubier, 1959-1961, (4 vols.). Sobre la recepción alegorizante y cristiana de Virgilio, véase A. A. Nascimento y J. M. Díaz de Bustamante, *Nicolas Trivet Anglico: Comentario a las Bucólicas de Virgilio. Estudio y edición crítica*, Santiago de Compostela: Universidade, 1984 (*Monografías* de la Universidad de Santiago de Compostela, n. 97), pp. 23-49.

que destaca de forma especial la figura instrumental de Eneas, porque el mundo virgiliano se ha convertido en una simple *imago* de reflejo, adecuada a la intención moral del comentario de Fulgencio y en la que las instituciones propias del mundo épico han dado paso a una visión "plana" de ese mundo, en la que todo se refiere a los perfiles de unos personajes convertidos en simples *exemplaria* de tesis trascendentes[26].

Llevando el problema algo más adelante, se me ocurre pensar que la diferencia que media entre ambas visiones tan distintas de una misma obra es la que corresponde a las *imagines mundi* que hallamos en la *Brevísima relación de la destruición de las Indias*, del P. Las Casas, obra en la que se construye una de las mejores pinturas idílicas de un mundo lejano pero real, de toda la literatura universal; o en el mismo *Viaje de Turquía* (de Villalón o de Laguna, o de quien sea, lo mismo nos da ahora)[27]; pero frente a estos enfoques dotados de visos de histórica verosimilitud, aparecen también imágenes caricaturizadas del mundo que tienen intenciones muy diferentes de las meramente informativas. Reducido el problema literario a términos exclusivamente retóricos, podemos decir que en unos relatos predomina la búsqueda de la *evidentia* y en otros predominará la *similitudo*, porque se construirán por vía de semejanza con fines morales o filosóficos: esto es lo que sucede con el tratado *De Europae dissidiis et bello Turcico* de Juan Luis Vives (1526), o el famoso *Commentario de le cose de' Turchi* (1532) de Paolo Giovio, o el *Trattato de' costumi et vita de' Turchi* (1548) de Giovan

[26] Hasta la aparición del volumen colectivo *Lectures Médiévales de Virgile. Actes du Colloque organisé par l'École française de Rome. 25-28 Octobre 1982*, Roma: École Française de Rome, 1985, los únicos estudios serios sobre la historia de la interpretación de Virgilio eran el de Stanley T. Collins, *The Interpretation of Vergil with Special Reference to Macrobius*, Oxford: The Clarendon Press, 1909, y el de Gino Funaioli, *Esegesi virgiliana antica. Prolegomeni alla edizione del commento di Giunio Filargirio e di Tito Gallo*, Milano: Vita e Pensiero, 1930; sin embargo, el volumen de las Actas romanas de 1985, por ser excesivamente misceláneo, no sustituye a los anteriores. En la base misma de todo ello está la cuestión previa del concepto de *integumentum* o *involucrum*; vid. en el volumen *Lectures* el magnífico trabajo de Peter Dronke, "Integumenta Virgili", pp. 313-329, y el de Édouard Jeauneu que he citado más arriba; complementariamente he tenido en cuenta a Marie-Dominique Chénu, "*Involucrum.* Le mythe selon les Théologiens médiévaux", *AHDLMA*, 22, 1955, pp. 75-79; y me ha resultado muy sugerente la obra clásica de Girolamo Balbi, *De civili et bellica fortitudine liber, ex mysteriis poetae Virgilii nunc depromptus, cui additus est alter continens Turcarum originem, mores, imperium*, Romae: apud F. Minitivm Calvvm, 1526, que sigue dando frutos, sobre todo si se comparte su lectura con la única revisión sistemática del benemérito libro de Domenico Comparetti (*Virgilio nel Medioevo*, 2 vols. [Strumenti, edición facsímil de la edición de Firenze: La Nuova Italia, colección *Il Pensiero Storico*, 1937], Firenze: La Nuova Italia, 1981), a saber, el trabajo de E. K. Rand, "The Medieval Virgil", *Studi Medievali*, n.s. 5, 1932, pp. 418-442.

[27] Manejo *Brevísima relación de la destruición de las Indias. Estudio crítico preliminar y edición con los nombres de los personajes aludidos, la identificación de los sucesos narrados, las fuentes de información utilizadas y muchas notas aclaratorias y críticas* por Isacio Pérez Fernández, Bayamón, Puerto Rico: Universidad Central, Centro de Estudios de los Dominicos del Caribe, 2000; y *Viaje de Turquía: diálogo entre Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y mátalas callando que se trata de las miserias de los cautivos de turcos y de las costumbres y secta de los mismos haciendo la descripción de Turquía*, edición, introducción y notas de Marie-Sol Ortola, Madrid: Editorial Castalia, 2000 (*Nueva biblioteca de erudición y crítica*, 16).

Antonio Menavino, la rarísima *Palinodia del Turco* de Vasco Díaz Tanco, e incluso con la biografía etopoyética titulada *Vita et fatti di Georgio Castriota, detto Scanderbeg* que suele aparecer como apéndice en muchas ediciones renacentistas de las obras de Giovio[28]. Ahora bien, un buen número de obras producidas entre el s. V y el XV tiene como denominador común el basarse en la *similitudo,* tal y como indicaba más arriba, y pienso en obras como las del ciclo artúrico o del Graal, y en aquellos textos de viajes místicos con intención moral bajo una fachada esotérica. Sus descripciones de la *imago* de su mundo interno constituyen la figura que, *per similitudinem,* representa una visión transcendente cualquiera del mundo real o, por lo menos, más real.

7. Idea

A estas alturas sólo me queda plantear cuál es el papel de *idea* en todo este artificio, para intentar hacer recapitulaciones claras sobre todo ello[29]. Séneca, en una de sus cartas a Lucilio define la idea:

---

[28] *Ioannis Lodouici Vivis valentini De Europae dissidijs, & Republica: ad Adrianum VI. Pon. De tumultibus Europae. Ad Henricum VIII. Angliae Regem de Rege Galliae capto. Ad eundem De regni administratione, bello, & pace. De Europae dissidijs et bello Turcico. Isocratis Atheniensis Areopagitica oratio de rep. atheniensi. Eiusdem Isocratis Adiutoria oratio siue Nicocles de monarchia Viue interprete ad Thomam Cardinalem Angliae…* Brugis: typis Huberti de Croock, 1526, mense Decembri. Paolo Giovio, vescovo di Nocera, *Commentario de le cose de Turchi, et del s. Georgio Scanderbeg, principe di Epyrro: con la sua vita, et le vittorie per lui fatte, con l'aiuto de l'altissimo Dio, et le inestimabili forze, & virtu di quello, degne di memoria,* [S.l. ¿Venezia?: s.n. ¿Bernardino Bindoni?], 1541, en la biblioteca de la USC existe un ejemplar deuteroaldino: *Commentarii delle cose de turchi di Paulo Giouio, et Andrea Gambini; con gli fatti, et la vita di Scanderbeg,* In Vinegia: In casa de' figliuoli di Aldo 1541. Giovan Antonio Menavino, *Trattato de' costumi et vita de' Turchi,* In Firenze: [s.n.], 1548. *Libro intitulado Palinodia de la nephanda y fiera nación de los turcos y de su engañoso arte y cruel modo de guerrear y de los imperios reynos y prouincias q; han subjectado y posseen cô inquieta ferocidad...* recopilado por Vasco diaz tanco natural de frexenal de la sierra..., Fue ympresso en... Orense... : en la ympression de propio actor q; lo hizo [e] recopilo..., quinze... de setiembre... 1547.

[29] Por poner un ejemplo, véase Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española.* Vigésima primera edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1992, s. v. *idea*: "1. f. Primero y más obvio de los actos del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de algo. 2. f. Imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente. (...) 10. f. Fil. En el platonismo, ejemplar eterno e inmutable que de cada cosa criada existe en la mente divina". Cfr. Diccionario/ de la lengua castellana,/ en que se explica/ el verdadero sentido de las voces,/ su naturaleza y calidad,/ con las phrases o modos de hablar,/ los proverbios o refranes,/ y otras cosas convenientes/ al uso de la lengua./ dedicado/ al rey nuestro señor/ Don Phelipe V,/ (que Dios guarde)/ a cuyas reales expensas se hace/ esta obra./ Compuesto/ por la Real Academia Española./ Tomo cuarto./ que contiene las letras g.h.i.j.l.m.n./ […], En Madrid. En la Imprenta de la Real Academia Española: Por la Viuda de Francisco del Hierro. Año de 1734 […] s. v. p. 212: "Imagen. s.f. Figura, representación, semejanza y apariencia de alguna cosa". Tomo tercero./ que contiene las letras D.E.F./ En Madrid. En la Imprenta de la Real Academia Española: Por la Viuda de Francisco del Hierro. Año de 1732 […] s. v. p. 748: "Figura. s.f. Forma, symetria y disposicion de las partes de una cosa, con la qual se diferencia de otra", s. v. pp. 202-203: "Idea. s.f. Figura, imagen y exemplar interno de algún objeto, representacion que se forma en la phantasia, ò por especies que en sí concibe, ò por las que le representan los sentidos exteriores (…) Ideas

> quid sit idea, id est, quid Platoni esse videatur, audi: idea est eorum quae natura fiunt exemplar aeternum (SEN., epist., 58, 19)

y Saavedra Fajardo, el gran político teórico del Barroco, supo expresar perfectamente ese valor de ejemplaridad eterna con el título de su *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, lo mismo que había hecho el célebre Emanuele Tesauro cuando se propuso dar una definición universal de la empresa o emblema personal: *Idea delle perfette imprese*[30]. Estos títulos que en sí mismos son inoperantes, se llenan de sentido tan pronto como son situados en su contexto, porque forman parte del hacer retórico en que, desde supuestos predominantemente neoplatónicos, se ofrece al ser humano un espejo o una imagen especular limpia, o una imagen primigenia e incontaminada, que le sirva de *exemplar* moral al que tender. En unos casos será la *imago mundi* (pálido reflejo de la *imago Dei*) la que durante la Edad Media podrá desempeñar ese papel; en otros será la *figura* o lo *figuraliter* sometido a ella. Y la ventaja de la figura y lo figurado es que, metonímica o metafóricamente, será posible aplicar sentidos nuevos a conceptos preexistentes y pertenecientes, incluso, a otros campos de interés y significado.

---

de Platón. La imagen, exemplar, ò prototypo eterno de la naturaleza de las cosas criadas, según la aprehendió este Philósopho en la inteleccion divina: llamado el Divino por esso". Edición Facsímil: Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Editorial Gredos, 2002, (3 vols.) (*Biblioteca Románica Hispánica, V.* Diccionarios, 3).

[30] Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe politico christiano: representada en cien empresas...*, Milan: [s.n.], 20 abril 1642, con numerosísimas ediciones barrocas y también modernas (secuela de la edición anotada de Vicente García de Diego, de 1927) hasta la última y excelente de Sagrario López Poza (Madrid: Cátedra, 1999), *Idea delle perfette imprese*, testo inedito a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze: Leo S. Olschki, 1975. Una de las visiones más lúcidas de cuánto debe el llamado "ejemplarismo" renacentista a la tradición exegética de los autores clasicos, es la de Don Cameron Allen, *Mysteriously Meant, the Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1970, pp. 23-26, puesta siempre bajo la óptica, muy frecuentemente minusvalorada, de la corriente nunca desaparecida del neoplatonismo: vid. Raymond Klibansky, *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages*, London: The Warburg Institute, 1939 (hay una reedición: *The Continuity of the platonic tradition during the Middle ages, with a new preface and four supplementary chapters together with Plato's Parmenides in the Middle Ages and the Renaissance, with a new introductory preface*, München: Kraus International Publications, 1981, pero no mejora lo que aquí interesa). Es de destacar que con frecuencia se olvida que durante la Baja Edad Media y el Renacimiento, una de las pretensiones científicas más extendidas fue la de la conquista de la idea absoluta, y de ahí que se planteara, en muchas ocasiones, la posibilidad de una ciencia jeroglífica que respondiera, desde los tiempos egipcios, a la realidad absoluta; para estos fines es muy interesante Madeleine V. David, *Le débat sur les Écritures et l'Hiéroglyphe aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris: SEVPEN, 1965. De estos "principios" es fácil comprender cómo se pasó a una auténtica teoría de lo emblemático, como recuerda Robert Klein en su "La théorie de l'expression figurée dans les traités italiens sur les 'imprese' (1555-1612)", *Biblíothèque d'Humanisme et Renaissance*, 19, 1957, pp. 320-341.

O USO DE *AFAN* NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA[1]

Antonio Augusto Domínguez Carregal
Universidade de Santiago de Compostela

O campo sémico da coita amorosa galego-portuguesa é bastante amplo e difuso, xa que abrangue unha grande variedade de situacións, plasmadas por escrito cunha grande variedade léxica. Como di Tavani,

> O campo sémico da "coita de amor", ainda que realizado no plano lexical por uma longa série de termos e expressões tópicas, é caracterizado por uma unidade e por uma coesão internas ainda mais sólidas do que as assinaladas para os outros campos sémicos. Em suma, o motivo da "aflição do amante" gira em torno do termo *coita*, e engloba por um lado os instrumentos e as circunstâncias da sua manifestação, e por outro os resultados que dela derivam, segundo uma linha que parte dos olhos do poeta e da sua imprudente exposição à presença da dama, passa através das várias gradações do sofrimento e acaba no pranto e, mais frequentemente, na loucura e na morte por amor.[2]

Nese grande campo sémico empréganse unha serie de termos para describir a dor e a pena que aflixen o trobador, entre substantivos, adxectivos e verbos, todos relacionados directa ou indirectamente co concepto de coita amorosa. Un exemplo dun lexema pertencente a esa familia é o substantivo *afan*, que nos ocupará neste artigo.

A orixe do termo é problemática. A maior parte dos autores relaciónao co occitano *afan*, derivado de *afanar*; aínda que Corominas[3] defenda unha orixe autóctona peninsular, Ramón Lorenzo[4] rebate esa teoría, aducindo

---

[1] O presente traballo realizouse no marco de actividades englobadas no programa de bolsa de FPI vinculada ao proxecto HUM2005-01300, *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico* do Ministerio de Educación e Ciencia, financiado con fondos FEDER.

[2] G. Tavani, *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002, p. 178.

[3] Cf. J. Corominas – J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991, vol. I, pp. 63-64, s. v. *afanar*.

[4] R. Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1977, volume II: Glosario, pp. 43-44, s. v. *afam*.

que a documentación de *afan* en occitano é anterior á do galego-portugués e do castelán, e por conseguinte é a orixinal, a partir da cal se incorporará o termo nos romances peninsulares.

A súa etimoloxía tamén é incerta. A maior parte dos autores apunta a un étimo latino *AFFANNĀRE, relacionado co latín vulgar AFANNAE 'bagatelas, situación complicada', posiblemente relacionada co grego APHANNÁI 'cousa escura'. Houaiss[5] dá como orixe de AFFANĀRE o latín vulgar AFFANNAE, pola súa vez derivado do latín AFFANĬAE, -ĀRUM, 'palabras sen nexo, conversa frívola'. Tamén o DOM nos indica a orixe problemática do termo en occitano[6].

A cronoloxía do termo non axuda na aclaración da súa orixe. En galego-portugués o rexistro máis antigo de *afan* aparece nas cantigas da chamada segunda xeración trobadoresca (1200-1240), aparecendo por primeira vez na prosa na tradución da Crónica Xeral e da Crónica de Castela (1295-1312)[7]. Para o castelán, temos unha cronoloxía similar[8], pero ambas son posteriores á occitana[9].

Os diferentes dicionarios e vocabularios do galego-portugués[10] apuntan un significado de sintomatoloxía física, equivalente a 'fatiga, traballo, esforzo, molestia', e outro paralelo de tipo psicolóxico, sinónimo de 'pena, tormento, angustia, dor'. Ese segundo significado metafórico de 'esforzo, traballo sentimental' existe xa en occitano[11], e é ese o que se vai empregar en repetidas ocasións na lírica profana galego-portuguesa para significar a pena amorosa, o 'pesar' ou a 'coita'.

---

[5] A. Houaiss, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 99, s. v. *afanar*.

[6] "L'origine de a[fan] est peu claire. Aucune des explications proposées jusqu'à présent n'est convaicante. De plus, touts les hypothèses partent d'une base verbale *AFANNARE (...), alors qu'en a. occ., a. fr., a. esp. et a. it. le nom est de beaucoup antérieur au verbe". Cfr. W.-D. Stempel (coord.), *Dictionnaire de l'occitan médiéval: DOM*, Tübingen: Max Niemeyer, fascicule 3, 2001, p. 231, s. v. *afan* (= DOM).

[7] Segundo os rexistros do *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* (= TMILG).

[8] Segundo o *Corpus diacrónico del español* (= CORDE), o termo aparece nalgunhas obras preafonsinas (anteriores a 1250): 3 veces no *Cantar del Mio Cid* (ca. 1140?), 2 en *La fazienda de Ultra Mar* (ca. 1200), 1 na *Vida de San Millán de la Cogolla* (ca. 1230), 1 na *Vida de Santo Domingo de Silos* (ca. 1236), 1 *no Duelo de la Virgen* (ca. 1236-1246) e 2 no *Libro de Alexandre* (1240-1250).

[9] O termo atópase nunha paráfrase occitana en verso de *De Consolatione Philosphiae* de Boecio, datada entre 1100 e 1110. Tamén G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975, pp. 14-15, establece o *terminus ante quem* do seu corpus en 1175, cando comeza o debate sobre o estilo lanzado por Giraut de Bornelh e Raimbaut d'Aurenga.

[10] Utilizamos como referencia aqueles que están dispoñibles no *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval* (=DDGM), consultando para este traballo as voces *afan*, *afán*, *afam*, *afã*.

[11] Cf. Cropp, *Le vocabulaire courtois*, pp. 292-293, e DOM, pp. 230-231.

1. Os usos

O termo *afan* é usado en 62 cantigas da lírica profana galego-portuguesa[12]. Nalgúns casos o termo pode aparecer por si só, isto é, sen estar acompañado por ningún outro substantivo da súa familia léxica:

> Eu, que nova senhor filhei,
> mal me soube d' *affan* guardar.
> Pois ela nunca soub' amar,
> a tal senhor que vus direi!
> Mais pero direi-lh' ũa vez:
> que faça o que nunca fez!
> (Osoir'Anes, 111,4, I)

O mesmo lexema pode aparecer nas cantigas asociado a un ou máis termos do mesmo campo léxico, como podemos ver nos seguintes exemplos:

> E pois a vos pesa, de pran,
> de que con vosco comecei,
> guisad' é que *non perderei,*
> *sen morrer, coita nen affan*
> por vos, senhor, pois me non val
> contra vos serviço, nen al
> que vus faça, pero que-quer
> vus soffrerei, mentr' eu poder'
> (Roi Gomez, o Freire, 149,1, III)

> Ai meu amigo, avedes vós por mi
> *afam e coit' e desej' e non al,*
> e o meu ben é todo vosso mal
> (Juião Bolseiro, 85,2, I, vv. 1-3)

> Poys Deus non quer que *eu ren possa aver*
> *de vós, senhor, se non mal e afam,*
> *e os meus olhus gram coyta que am*
> *por vós, senhor,* -se eu veja prazer!-
> ir-m' ey d'aqui; pero hũa ren sey
> de mi, senhor, ca ensandecerey.
> (Fernan Velho, 50,7, I)

> *O gran cuidad' e o affan sobejo*
> que mi-a-mi faz a mia senhor levar,
> se a eu ora mui cedo non vejo,
> ja o eu non poderei endurar.
> E no'-no digo por me lhi queixar,

[12] Contando as distintas grafías recollidas na MedDB 2.0, temos 25 'affan', 18 'afan', 18 'afam', 8 'affam' e 1 'afán'.

mais por que cuid' a morrer con desejo!
(Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,17, I)

Como vemos, o lexema *afan* é empregado con moita frecuencia en estruturas coordenadas con palabras do mesmo campo sémico[13] (*coita*, *mal*), usado a modo de elemento reiterativo. É moi común tamén o uso de modificadores intensificadores do termo, como *gran*, *grande*:

Quen ben serve senhor sofre *gran mal*
e grande affam e mil coitas sen par,
onde devia bon grado a levar,
se mesura da ssa senhor non fal.
(Johan Lobeira, 71,7, II, vv. 1-4)

Des que vus vi, mia senhor, me ven
o mui grand' affan e o muito mal
que ei por vos; pero direi-vus al:
(Fernan Gonçalvez de Seabra, 44,1ter, I, vv. 1-4)

Senhor, *o gran mal e o gran pesar*
e a gran coita e o grand' affan
-pois que vus vos non doedes de mi,-
que por vos soffro, morte m'é, de pran,
e a morte m'é de m'end'assi queixar!
Tan grave dia, senhor, que vus vi!
(Johan Soarez Coelho, 79,49, I)

Podera-m' eu *de grand' affan guardar*
e de gran coita, que depois levei,
se eu morresse u mia senhor leixei
(Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,25, II, vv. 1-3)

De *masel'* e gramd' *afam* e *cuydado*
e gram *coita* que m'aficado tem,
(Estevan Fernandiz d' Elvas, 33,7, III, vv. 1-2)

Outro dos termos usado como intensificador é o pronome relativo *quanto*:

Quanta coyta e quant' affam
m'ela no mundo faz levar
(Roi Paez de Ribela, 147,10, III, vv. 1-2)

---

[13] Para a importancia da repetición sinonímica na poesía medieval, ver R. Medina, "La repetición sinonímica en la Chansó cortés occitana: una primera aproximación desde el 'motivo registral', el 'coupling poético' y las 'imágenes mentales'", in Angelica Rieger (ed.), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives / Occitània convidada d'Euregio.Lièja 1981 – Aquisgran 2008. Bilanç e amiras. Okzitanien zu Gast in der Euregio. Lüttich 1981 – Aachen 2008. Bilanz und Perspektiven. Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008*, Aachen: Shaker, 2009 (no prelo).

Falei n' outro dia con mia señor
e dixe-ll' o mui grand' amor que ll' ei
e quantas coitas por ela levei
e quant' afan sofro por seu amor.
Foi sañuda e nunc' a tanto vi:
e foi-sse e sol non quis catar por mi,
e nunca mais pois con ela falei.
(Airas Nunez, 14,7, I)

Ou *tal*, *tan*, *tanto*:

Tam muito mal mi fazedes senhor,
e tanta coita e afam levar
e tanto me vejo *coitad'* andar,
(...)
Tam muit' é o *mal* que mi por vós vem,
e tanta coita lev' *e tant' afam*,
que morrerei con *tanto mal* de pram,
(Don Denis, 25,126, I, vv. 1-3 e III, vv. 1-3)

A que me faz viver en *tal*
afam e sofrer tanto mal
que morrerey se me non val,
poys non quer mha coyta creer,
nen-na vejo nen veg' eu al
no mund' ond' eu aja prazer.
(Fernan Gonçalvez de Seabra, 44,1a, II)

Ou *assaz*:

Sempre levar *assaz d' afan*
por vós, mia senhor, e por én,
pois outro ben de vós de pran
non ouve, senhor, a meu sén,
sequer por quanto vos servi,
daqueste ben cuid' eu de min
que me non tolhades vós én
(Afonso Sanchez, 9,8, II)

Tamén podemos observar a relación con verbos da mesma familia léxica, xeralmente funcionando como obxecto directo dos mesmos, nun esquema sintáctico onde o trobador é xeralmente o suxeito que sufre as consecuencias do sentimento de afán amoroso[14], como podemos observar

[14] Para a relación de verbos que se relacionan co termo *afan*, vid. tamén T. García-Sabell Tormo, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo: Galaxia, 1991, pp. 24-29, s. v. *affan*, especialmente p. 27.

nos seguintes exemplos onde o termo *afan* aparece como complemento de *sofrer*:

> (...) ca ja Paris
> d' amor non foi tan coitado
> nen Tristan;
> nunca *sofreron tal afan,*
> e nen an,
> quantos son nen seeran.
> (Afonso X o Sabio, 18,5, II, vv. 5-10)

> E *soffrer*-lh'-ei quanta coita me dá,
> e *quant' affan* outro mi-aver fezer';
> (Fernan Gonçalvez de Seabra, 44,1, III, vv. 1-2)

Ou do verbo *levar*:

> Senhor, por que eu tant' *afam levey,*
> gran saçon ha, por Deus, que vus non vy
> (Fernand'Esquio, 38,7, I, vv. 1-2)

> Quando m'-a mi rogan muitos que lhis diga
> por Deus, se vus quero ben,
> logo lhis eu juro que outra molher amo
> muito mais d' outra ren
> ca non vos, senhor, porque eu *tant' afan levei.*
> (Nun'Eanes Cêrzeo, 104,7, II, vv. 1-5)

Ou *aver* e *perder*:

> Se lh' eu dissess', en qual coita d' amor
> por ela viv' e *quant' afan eu ei,*
> meu ben seria; mais non lh' o direi
> per nulha guisa, ca ei gran pavor
> de lhe falar en quanto mal me ven
> e quantas coitas, querendo-lhe ben.
> (Vasco Rodriguez de Calvelo, 155,11, III)

> E ben sei ca non dormiran,
> Mentr' assi for'; nen é razon,
> *nen eu non perderei affan,*
> ¡mal-pecado! nulha sazon.
> Mais se eu non morrer', irei
> ced' u lhe mia coita direi!
> E por ela me mataran.
> (Fernan Padron, 45,1, IV)

Ou de outros verbos, como *atender*, *filhar*, *prender* e *vir*:

> *Non atendo de vos*, por que me ven
> muito de mal, mentr' eu viver, poren
> *se non deseg' e afan e coidado.*
> (Pedro Garcia Burgalês, 125,52, fiinda)

> *E est' afam todo por Deus filhou!*
> (Fernan Velho, 50,2, III, v. 7)

> E anda-s' ela tan dessegurada
> come se nunca hy *prendesse afan*:
> (Pero Garcia d'Ambroa, 126,6, III, vv. 1-2)

> Des que vus vi, mia senhor, *me ven*
> *o mui grand' affan e o muito mal*
> que ei por vos; pero direi-vus al:
> (Fernan Gonçalvez de Seabra, 44,1ter, I, vv. 1-4)

Ou como complementos preposicionais, como *viver en afan*:

> Quando me nenbra de vos, mha senhor,
> *en qual affam me fazedes viver,*
> (Martin Soares, 97,38, I, vv. 1-2)

> *En que affan que oge viv'!* e sei
> que, enquant' eu eno mundo viver',
> affan e coita ei sempre d' aver!
> (Johan Lopez de Ulhoa, 72,5, I, vv. 1-3)

Ou *estar en afan, coidar en afan*:

> Que prol vus á de *eu estar*
> *sempre por vos en grand' affan*?
> e est' é mui grande, de pran;
> e pois mi-o voss' amor matar',
> dizede-me ¿que prol vus á?
> (Nuno Fernandez Torneol, 106,19, III)

> *Leix' a coydar eno seu grande afam*
> e coyda senpre em meu bom semelhar.
> (Gonçal'Eanes do Vinhal, 60,9, III, vv. 6-7)

E *guardar-se d'afan, saber d'afan*:

> Eu, que nova senhor filhei,
> *mal me soube d' affan guardar.*
> Pois ela nunca soub' amar,
> a tal senhor que vus direi!
> (Osoir'Anes, 111,4, I, vv. 1-4)

Nen ar soube parte d' affan,
nen de gran coita nulha ren,
o que non soffreu est' affan
(Vasco Gil, 152,6, II, vv. 1-3)

mais non os quise Deus *quitar*
de grand' affan e de pavor
(Vasco Gil, 152,8, III, vv. 3-4)

Como podemos ver nestes exemplos, a posición máis frecuente do termo *afan* é a de reforzo da idea de pena, coita amorosa, funcionando como sinónimo de termos como *coita*, *mal*, *mazela*, *cuidado* e *pesar*, e usado como complemento de verbos como *sofrer*, *levar*, cun claro matiz de carga negativa, ou sexa, representa unha pena que o trobador namorado debe levar por culpa do sentimento amoroso, oculto ou non correspondido, respecto á dama. Tamén é notable o uso constante de cuantificadores *muito*, *quanto*, *tanto*, que tamén intensifican a idea de pena amorosa.

Este uso coincide co apuntado por Teresa García-Sabell para a lírica occitana, confirmando así a importación do lexema desa tradición lírica[15]:

> Nos textos trobadorescos a palabra *afan* forma parte dos tópicos literarios que expresan o xogo da antítese do *ben* e do *mal* e por conseguinte esta palabra aparece frecuentemente asociada a outros substantivos que teñen o mesmo valor ou que son sinónimos, como é o caso de *trebalh* 'tormento', e acompañada do verbo *sofrir* ou *traire* 'soportar': "Las! qu'eu d'Amor non ai coquis / mas cant *lo trebalh e l'afan*" (Cer. I, 7-8), "Bona dompna, souen sospir / e *trac* gran *pena* e gran *afan*" (PR VI, 33-35), etc. Como podemos ver neste exemplo o termo *afan* aparece asociado con *pena* para reforzalo seu sentido de sufrimento, tamén acompaña ós sustantivos *dol*, *dolor*, *mal* e *ira*.

2. Tipoloxía de cantiga

Como termo relacionado co sufrimento amoroso do trobador, é lóxico pensar que o termo se use predominantemente nas cantigas de amor. De feito, 55 das 62 cantigas que conteñen o lexema estarían clasificadas dentro dese xénero. Aínda así, vemos que o termo *afan* se emprega en cantigas de diferentes xéneros.

---

[15] T. García-Sabell Tormo, "Puntualizacións á influencia da escola trobadoresca provenzal no léxico da lírica galego-portuguesa" in M. Brea – F. Fernández Rei (eds.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade, 1991, tomo I, pp. 171-178, p. 174. Cfr. tamén J. Martínez Ruiz, "Influencia provenzal en el cancioneiro de Fernan Velho: provenzalismos léxicos y conceptuales" in P. Peira (ed.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Vol. I: Historia de la lengua*, Madrid: Castalia, 1988, pp. 160-161.

Unha derivación lóxica serían os escarnios amorosos, que usan os mesmos tópicos da cantiga de amor pero subvertidos como un dos instrumentos da sátira. Así, na cantiga *Non sey no mundo outro omen tan coytado* (116,20), de Pedr'Amigo de Sevilha, o trobador quéixase de non ter cartos suficientes para poder pagar o servizo amoroso, e de aí a coita e o afan:

> e diz que senpre me terrá en vil
> ata que barate huun maravidil,
> e mays d' un soldo non ey baratado
> (...)
> ca se eu podesse mercar asy
> con esta dona, que eu por meu mal vi,
> logo eu seeria guarid' e cobrado
>
> de *quant' afam* por ela ey levado.
> (II, vv. 5-7, III, vv. 5-7, fiinda)

Nos casos de cantigas de escarnio persoal, o termo alude aos traballos que sofre unha muller de vida mundana que se arrepinte ao ver chegar a morte (*Maria Perez se maenfestou*, 50,2) e á falsa moral dunha dama que leva moitos traballos por manter as aparencias durante o día, pero

> des i de noite nunca dorme nada.
> (...)
> nunca i homem nenhuun na casa jaz
> que o a menos non cate ũa vegada.
>
> E anda-s' ela tan dessegurada
> come se nunca hy prendesse *afan*
> (Pero Garcia d'Ambroa, 126,6, I, v. 7, II, vv. 6-7, III, vv. 1-2)

Isto é, que pola noite anda sen preocupacións, como se nunca sentise angustia, pena ou culpa polo que fai.

Tamén temos un caso de escarnio político, no que Airas Perez Vuytoron critica un Don Estêvão[16] (*Don Estêvão, tan de mal talan*, 16,7) que non trata os seus vasalos como é debido, xa que aquel que traballar para este "tant' *afan* / e tanta coita convosc' á levar" (II, vv. 1-2).

Tamén na cantiga de escarnio *Álvar Rodríguiz vej' eu agravar*, de Estevan da Guarda (30,2), atopamos a única aparición da forma verbal *afanar* –que, segundo Corominas[17], sería a base de formación do substantivo– sobre un nobre que se queixa da pouca importancia que lle dan nese momento, comparada á situación que tiña anteriormente no alén-mar:

---

[16] M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970², p. 126, identifica o personaxe con Estêvão Anes, chanceler do rei D. Afonso III o Boloñés, xa que o trobador sería partidario do rei deposto D. Sancho II.

[17] Cfr. Corominas – Pascual, *Diccionario*, pp. 63-64.

Ten el que faz dereit' en se queixar,
pois lhe non val servir e *afanar*,
nen pod' aqui conselho percalçar
com' alen mar, per servir, percalçou;
poren quer-s' ir a seu tempo passar
u, gran temp' á, serviu e *afanou*.

Para este caso, Lapa[18] propón o significado de 'mourejar, trabalhar', que coincide co significado actual do portugués *afanar-se*[19]. García-Sabell[20] remite aos rexistros do lexema nos textos en prosa no portugués medieval, cos significados de 'buscar con ansia' e 'traballar duro', como neste exemplo.

É interesante notar que a forma verbal é tamén escasa en occitano, xa que o COM[21] só rexistra 5 formas para *afanar*, fronte a 376 de *afan*, e que esta última é atestada antes cás aparicións das formas verbais nos textos poéticos[22].

Das tres cantigas de amigo nas que aparece o termo *afan*, o lexema só se refire á amiga nunha delas, caso moi excepcional e que tamén reforza a idea de que este non é un termo patrimonial ou tradicional na lírica popular local. Así, temos dúas cantigas nas que o eu-lírico feminino describe o sufrimento do namorado non correspondido:

Ai meu amigo, avedes vós por mi
afam e *coit'* e *desej'* e non al,
e o meu ben é todo vosso mal,
(Juião Bolseiro, 85,2, I, vv. 1-3)

E amores tantas coytas lhy dan
por min, que ja a morte muy preto está
e sey eu d'el que cedo morrerá
e, se morrer, non me faz hi pesar,
ca se non soube da morte guardar.
Leix'a coydar eno seu grande *afam*
e coyda sempre em meu bon semelhar.
(Gonçal'Eanes do Vinhal, 60,9, III)

O único caso no que é a amiga a que expresa o seu sufrimento co termo *afan* é a cantiga de Pero da Ponte *Por Deus, amigu', e que será de mi* (120,39):

---

18 M. Rodrigues Lapa, *Vocabulário Galego-Português / tirado da edição crítica das Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Vigo: Galaxia, 1965, p. 4.

19 Cfr. Houaiss, *Dicionário*, p. 99, s. v. *afanar*: "1. trabalhar ativamente, com afã; azafamar(-se), afainar(-se); 2. cansar-se demais com o trabalho; afadigar-se".

20 T. García-Sabell Tormo, *Léxico*, s. v. *(afanar)*, p. 29.

21 Cfr. P. T. Ricketts – A. Reed (dirs.), *Concordance de l'Occitan Médiéval: COM*, Turnhout: Brepols, 2001.

22 De feito, o DOM, s. v. *afanar*, p. 232, di que é un derivado de *afan*, e recolle acepcións tanto concretas como abstractas.

Hides-vus vos ora, *e tan grand' affam*
leixades-mi con o meu coraçon,
que mi non jaz hi al se morte non;
ca bon consselho non sey hi de pran,
    senon morrer, e poys non averey
    a gran coyta que ora por vos ey.
(Pero da Ponte, 120,39, II)

3. Conclusión

Como podemos observar polas mencións aos dicionarios actuais, o termo *afan* foi incorporado á lingua corrente, conservándose na lingua actual co mesmos significados que tiña na lingua medieval. No caso específico da lírica profana, o lexema é usado exclusivamente cun significado específico, de carácter metafórico, moi relacionado co sentimento de coita amorosa, tal como xa aparece nas *cansós* occitanas, como podemos comprobar nos seguintes versos de *Ges non puesc en bon vers fallilr*, de Peire Rogier[23]:

Bona dompna, *soven sospir*
e trac gran pen' e gran afan
per vos, cuy am mout e dezir;
e quar no·us vey, non es mos graz;
mas si be m'estau luenh de vos,
lo cor e ·l sen vos ai trames
si qu'aissi no suy on tu ·m ves,
[el ben qu'ieu ai totz es de liey].
(vv. 33-40)

Polos indicios cronolóxicos do uso de *afan* e *afanar*, vemos que é máis probable a hipótese dun préstamo lingüístico do occitano, que se extende ás demais linguas románicas medievais por vía culta[24], que o da orixe autóc-

[23] R. Distilo (dir.), *Trobadors – Concordanze della lirica trobadorica*, Tavernuzze: SISMEL-Edizioni del Galuzzo, 2001.

[24] Como afirma Pierre Bec, "ce substantif (...) est un de ceux qui se sont le plus nettement lexicalisés, chez la plurpart des troubadours, dans l'expression de la douleur poétique. Il est remarquable –soit dit en passant– que, s'il se retrouve fréquemment dans la lyrique galaïco-portugaise et chez Pétrarque, son correspondant d'oïl *ahan*, qui a sans doute mieux conservé sa motivation immédiate, ne semble pas s'être figé, chez les trouvères, en terme-clef de l'angoisse amoureuse.". Cfr. P. Bec, "La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – essai d'analyse systématique", *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, 1968, pp. 545-571, p. 552.

tona, xa que tanto na lírica francesa[25] como na italiana[26] o termo é pouco frecuente e restrínxese aos mesmos contextos que na lírica trobadoresca. A especialización do termo no campo léxico da coita amorosa xa desde os primeiros trobadores dálle ao termo unha forza especial, un valor central no código poético do sufrimento amoroso, e acompañará o xénero poético trobadoresco na súa difusión. Como apunta o DOM,

> Désignant tout particulièrement les souffrances causées par l'amour, a[fan] occupe une place de choix dans le lexique des troubadours.[27]

[25] A forma do antigo francés *ahan* pode ser autóctona, a partir do mesmo étimo que en occitano, e ten unha atestación moi antiga en textos como a *Vie de Saint Alexis* ou a *Chanson de Roland*. Aínda así, G. Lavis indica que "*Ahan* (< **afannare* 'se fatiguer') apparaît beaucoup plus rarement dans la poésie lyrique française (4 ex. relevés) que *afan* chez les troubadours. Il est particulièrement adéquat à traduire les notions d'efffort pénible, de fatigue, et, de là, d'accablement et de souffrance physique". Cfr. G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e – XIII^e S.) – Étude sémantique et stylistique du réseau lexical* joie-dolor, Paris: Les Belles Lettres, 1972, p. 288, nota 11.

[26] O *Tesoro della lingua italiana delle origini* (= TLIO) recolle na voz *affanno* a atestación máis antiga nun texto veneciano de finais do século XII, e pon a disposición os textos que usa como referencia na aplicación *GattoWeb*. Os primeiros rexistros en textos líricos témolos xa en autores da escola poética siciliana (da primeira metade do século XIII, pero conservados en versións toscanizadas), como Guido delle Colonne, "La mia gran pena e lo gravoso *afanno* / c'ho lungiamente per amor patuto, / madonna lo m'ha 'n gioia ritornato" ou Rinaldo d'Aquino, "Venuto m'è in talento", vv. 40-42: "c'al mio parvente / i[o] non por[r]ía d'*affanno* es[s]er gravato / poi di bon cor tal donna serveria". Tamén é interesante mencionar a primeira aparición do termo en dialecto toscano, na *Rettorica* de Brunetto Latini, 25.7: "Et così, poi che le cittadi e le ville fuoron fatte, impreser gli uomini aver fede, tener giustizia et usarsi ad obedire l'uno l'altro per propia volontade et *a sofferire pena et affanno* non solamente per la comune utilitade, ma voler morire per essa mantenere".

[27] DOM, p. 231, s. v. *afan*.

ANEXO I: Relación de cantigas que conteñen o termo 'afan'

Número Cantiga	Incipit	Xénero	Época	Trobador
8,5	Poys mha senhor de mi non quer pensar	A MMC MCH	3	Afonso Paez de Braga
9,7	Muitos me dizen que servi doado	A	4	Afonso Sanchez
9,8	Pero eu dixe, mia senhor	A	4	Afonso Sanchez
9,11	Sempre vus eu doutra ren máis amei	A	4	Afonso Sanchez
14,7	Falei n' outro dia con mia señor	A	3	Airas Nunez
16,7	Don Estêvão, tan de mal talan	EPO	3	Airas Perez Vuitoron
18,5	Ben sabia eu, mia senhor	A	3	Alfonso X o Sabio
23,1	Mui gram poder á sobre mi Amor	A	3	Bonifaz Genua
25,51	Nom me podedes vós, senhor	A	3	D. Dinis
25,76	Pois mha ventura tal é ja	A	3	D. Dinis
25,93	Que grave coita, senhor, é	A	3	D. Dinis
25,126	Tam muito mal mi fazedes, senhor	A	3	D. Dinis
33,7	O ouç' eu dizer hũu verv' aguysado	A	4	Estevan Fernandiz d'Elvas
38,7	Senhor, por que eu tant' afam levey	A	3	Fernand'Esquio
40,6	Muitos an coita d' amor	A	3	Cogominho
40,8	Non me queredes vos, senhor, creer	A MMC	3	Cogominho
44,1	A mia senhor atanto lhe farei	A	3	Fernan Gonçalvez de Seabra
44,1a	A dona que eu vi por meu	A	3	Fernan Gonçalvez de Seabra
44,1ter	Des que vus eu vi, mia senhor, me ven	A	3	Fernan Gonçalvez de Seabra
45,1	Nulh' ome non pode saber	A	3	Fernan Padron
47,14	Muito per á ja gran sazon	A	2	Fernan Rguez de Calheiros
47,15	Non á ome que m' entenda	A	2	Fernan Rguez de Calheiros
47,17	O gran cuidad' e o affan sobejo	A	2	Fernan Rguez de Calheiros
47,25	Quando m' agora mandou mia senhor	A	2	Fernan Rguez de Calheiros
50,2	Maria Pérez se maenfestou	EP	3	Fernan Velho
50,7	Poys Deus non quer que eu ren possa aver	A	3	Fernan Velho
60,9	O meu amigo, que me quer gram ben	M	3	Gonçal' Eanes do Vinhal
70,47	Senhor, veedes-me morrer	A D	3	Johan Garcia de Guilhade
71,7	Venh' eu a vós, mha senhor, por saber	A D	3	Johan Lobeira
72,5	En que affan que oge viv'! e sei	A	3	Johan Lopez de Ulhoa
79,49	Senhor, o gran mal e o gran pesar	A	3	Johan Soarez Coelho
81,16	Parti-m' eu de vos, mia senhor	A	3	Johan Vasquiz de Talaveira
85,2	Ai meu amigo, avedes vós por mi	M	3	Juião Bolseiro
97,38	Quando me nenbra de vos, mha senhor	A	3	Martin Soarez
97,40	Senhor fremosa, pois me non queredes	A	3	Martin Soarez
100,3	Veheron-me meus amigos dizer	A	3	Men Rodriguez de Briteiros
104,4	Quand' ora fôr' a mia senhor veer	A	3	Nun' Eanes Cêrzeo
104,9	Senhor, que coitad' og' eu no mundo vivo	A MSC	3	Nun' Eanes Cêrzeo
106,19	Que prol vus á vos, mia senhor	A	3	Nuno Fernandez (Torneol?)
111,4	Eu, que nova senhor filhei	A MCH	2	Osoir' Anes
114,14	Par Deus, senhor, de grado quería	A	3	Pai Gomez Charinho
114,15	Par Deus, senhor, e meu lume e meu ben	A	3	Pai Gomez Charinho
116,20	Non sey no mundo outro omen tan coytado	EA	3	Pedr' Amigo de Sevilha

116,30	Quand' eu vi a dona que non cuydava	A	3	Pedr' Amigo de Sevilha
120,3	A mha senhor, que eu mays d' outra ren	A	3	Pero da Ponte
120,39	Por Deus, amigu', e que será de mi	M	3	Pero da Ponte
120,47	Senhor do corpo delgado	A B	3	Pero da Ponte
120,50	Tam muyto vus am' eu, senhor	A	3	Pero da Ponte
121,5	Con gram coyta sol non posso dormir	A	3	Pero d' Armea
125,52	Sennor, per vos sõo maravillado	A	3	Pero Garcia Burgalês
126,6	Maior Garcia est' omiziada	EP	2	Pero Garcia d' Ambroa
133,3	Sazon sey eu que non ousey dizer	A	3	Pero Mendiz da Fonseca
143,15	Quantas coytas, senhor, sofri	A	3	Roi Fdiz, clérigo de Santiago
147,10	Nunc' assy home de senhor	A	3	Roi Paez de Ribela
149,1	Oimais non sei eu, mia senhor	A	2	Roi Gomez, o Freire
151,13	Par Deus, senhor, sei eu mui ben	A	2	Vasco Fdez. Praga de Sandin
152,6	Non soube que x' era pesar	A	3	Vasco Gil
152,8	Punhar quer' ora de fazer	A	3	Vasco Gil
152,13	Senhor fremosa, non ei og' eu quen	A	3	Vasco Gil
155,8	Pouco vus nembra, mia senhor	A	3	Vasco Rodriguez de Calvelo
155,11	Se eu ousass' a Mayor Gil dizer	A	3	Vasco Rodriguez de Calvelo
157,12	Des oge mais me quer' eu, mia senhor	A		anónimo
AFANAR				
30,2	Álvar Rodríguiz vej' eu agravar	EP	4	Estevan da Guarda

BIBLIOGRAFÍA

Bec, Pierre, "La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – essai d'analyse systématique", *Cahiers de civilisation médiévale,* XI, 1968, pp. 545-571.

Brea, Mercedes (dir.), *MedDB: Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa.* <http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html>.

Corominas, Juan – José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid: Gredos, 6 vols., 1980-1991.

Cropp, Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique,* Genève: Droz, 1975.

Distilo, Rocco (dir.), *Trobadors – Concordanze della lirica trobadorica,* Tavernuzze: SISMEL-Edizioni del Galuzzo, 2001.

García-Sabell Tormo, Teresa, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica,* Vigo: Galaxia, 1991.

—, "Puntualizacións á influencia da escola trobadoresca provenzal no léxico da lírica galego-portuguesa" in Mercedes Brea, Francisco Fernández Rei (eds.), *Homenaxe ó profesor Constantino García,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 1991, tomo I, pp. 171-178.

GattoWeb. Corpus OVI dell'Italiano antico, Firenze: Opera del Vocabolario Italiano <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>. [14/11/2008]

González Seoane, Ernesto Xosé (dir.), *Dicionario de dicionarios do galego medieval,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006 (Anexo 57 de Verba). (= DDGM)

Lapa, Manuel Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses,* Vigo: Galaxia, 1970².

—, *Vocabulário Galego-Português* / tirado da edição crítica das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer.* Vigo: Galaxia, 1965.

Lavis, Georges, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XIIe – XIIIe S.) – Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor,* Paris: Les Belles Lettres, 1972.

Lorenzo, Ramón, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla,* Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1977, Volume II: Glosario.

Martínez Ruiz, Juan, "Influencia provenzal en el cancioneiro de Fernan Velho: provenzalismos léxicos y conceptuales" in Pedro Peira (ed.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente. Vol. I: Historia de la lengua,* Madrid: Castalia, 1988.

Medina, Rosa, "La repetición sinonímica en la Chansó cortés occitana: una primera aproximación desde el 'motivo registral', el 'coupling poético' y las 'imágenes mentales'" in Angelica Rieger (ed.), *L'Occitanie invitée de l'Euregio. Liège 1981 – Aix-la-Chapelle 2008. Bilan et perspectives / Occitània convidada d'Euregio.Lièja 1981 – Aquisgran 2008. Bilanç e amiras. Okzitanien zu Gast in der Euregio. Lüttich 1981 – Aachen 2008. Bilanz und Perspektiven.*

Actes du neuvième Congrès International de l'AIEO, Aix-la-Chapelle, 24-31 août 2008, Aachen: Shaker, 2009 (no prelo).

Real Academia Española, *Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [27/10/2008].

Ricketts, Peter T. – Alan Reed (dirs.), *Concordance de l'Occitan Médiéval: COM*, Turnhout: Brepols, 2001.

Tavani, Giuseppe, *Trovadores e jograis: introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002.

Tesoro della lingua italiana delle origini, Firenze: Opera del Vocabolario Italiano <http://tlio.ovi.cnr.it>. [14/11/2008] (= TLIO).

Stempel, Wolf-Dieter (coord.), *Dictionnaire de l'occitan médiéval: DOM*, ouvrage entrepris par Helmut Stimm; poursuivi et réalisé par Wolf-Dieter Stempel avec la collaboration de Caludia Kraus, Renate Peter et Monika Tausend, Tübingen: Max Niemeyer, 1996-. (= DOM).

Varela Barreiro, Xavier (dir.) (2004-): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega. <http://ilg.usc.es/tmilg>. [27/10/2008] (= TMILG).

EL TÉRMINO *GUIDERDONE* EN LA ESCUELA SICILIANA[1]

Ana Mª Domínguez Ferro
Universidad de Santiago de Compostela

1. Introducción

Nuestro particular 'galardón' en este homenaje a la Profesora Giulia Lanciani, maestra y amiga, que siempre ha mostrado su disponibilidad y generosidad a los colegas gallegos que llegan a Roma, pretende centrarse, en efecto, en el término *guiderdone* y su significado en los textos de los poetas que pertenecieron al ámbito de la corte de Federico II y a aquellos englobados bajo la etiqueta de sículo-toscanos[2].

El *corpus* de trabajo se limita a esta escuela poética, debido a los límites de espacio a los que se ve impuesta una contribución de este tipo, aunque el término aparece también en otros textos como el *Ritmo de Sant'Alessio*, *Il Detto d'Amore*, en autores como Guittone d'Arezzo o entre los poetas del *Dolce Stil Novo*[3]. Hemos registrado el término *guiderdone*[4], utilizado como sustantivo, en tres canciones de Giacomo da Lentini (1.3.; 1.6.; 1.11.), tres canciones de Rinaldo D'Aquino (7.1.; 7.7.; 7.8.), una canción de Piero della Vigna (10.2.), una canción de Iacopo Mostacci (13.4.) y una composición del sículo-toscano Carnino Ghiberti (37.3.). Bajo la forma verbal hemos localizado dos menciones: *guigliardonan* (derivada de *guigliardone*, voz de área toscana y umbra, variante de *guiderdone*)[5] en una canción del poeta sículo-toscano Pucciandone Martelli (46.5.) y *guiderdona* en un anónimo siciliano

---

[1] Este trabajo deriva del proyecto de investigación *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico* (HUM2005-01300/FILO), coordinado por la Prof. Mercedes Brea, y subvencionado por la Dirección General de Investigación (Subdirección General de Proyectos de Investigación) del MEC, con aportación de fondos FEDER.

[2] Seguimos los criterios de la excelente y cuidada edición publicada recientemente, bajo el auspicio del *Centro di studi filologici e linguistici siciliani*. Vid. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, vol. I; *Poeti della corte di Federico II*, dir. C. Di Girolamo, vol. II y *Poeti siculo-toscani* a cura di R. Coluccia, vol. III in *Poeti della Scuola Siciliana*, Milano: Mondadori "I Meridiani", 2008.

[3] Vid. *Poeti del Duecento* a cura di G. Contini, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1960, vol. 2, t. II.

[4] Cfr. *Grande Dizionario della lingua italiana*, dir. S. Battaglia, Torino: Utet, 1972, s. v. *guiderdone*.

[5] Cfr. Ibid., s. v. *guigliardonare*.

(25.14.). Por último, el sintagma *fare guiderdone* es utilizado en la canción de Carnino Ghiberti (37.3).

La mayoría de los diccionarios etimológicos documentan la voz *guiderdonum* y *widerdonum* en latín medieval, indicando un origen germánico (fráncico[6] o longobardo[7]): *WIDERLON O *WIDARLON (compuesto de *widar* y *lón/lhon*) con cruce del latín *donum*. Carlo Battisti indica que la voz proviene del área francesa y provenzal y de aquí ha pasado al italiano, catalán, español y portugués. Pietro Bembo en su *Prose della volgar lingua*[8] indica que ha entrado en el vulgar italiano a través del provenzal *guierdon*[9]. Para Corominas, por su parte, en italiano es un cultismo que procede del bajo latín galicano, mientras que el término 'galardón' en español no es un galicismo sino que viene directamente del germánico[10].

Con respecto a su significado, la primera acepción, en casi todos los diccionarios restringida al ámbito elevado y literario, remite a 'ricompensa' material o moral. Battisti la precisa 'nel senso giuridico di 'riparazione''[11]. Sin embargo, *el Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana* aporta en primer lugar 'rimunerazione', 'compenso'[12].

La etimología del término nos remite a una metáfora basada en una relación interpersonal de origen feudal[13] que la lírica trovadoresca incorpora para establecer las obligaciones que rigen entre el amante y la amada. En la retórica cortés de la lírica provenzal, el vocablo *guizardo* o *gazardo* nos recuerda, por tanto, que los deberes de los enamorados establecían una reciprocidad formal[14].

La poesía siciliana, que recoge los temas y convenciones poéticas de la lírica occitánica, retoma también las reglas del rito feudal, en cuanto a las relaciones entre los amantes. En palabras de Furio Brugnolo:

---

6 C. Battisti, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze: Barbèra, 1966; T. De Mauro, *Grande Dizionario italiano dell'uso*, Torino: Utet, 2000; Battaglia, *Grande Dizionario*.

7 G. Devoto-G. C. Oli, *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana*, ed. a cura di G. C. Oli e L. Magini, Firenze: Le Monnier, 1987 (reimpr. 1988).

8 Cfr. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Torino: Utet, 1960 (1966, 2ª ed.), [1.X], p. 95.

9 Sobre la influencia lingüística del francés y provenzal en la lengua de los poetas de la escuela poética siciliana y los síciulo-toscanos, vid. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino: Einaudi, 1993, pp. 5-28.

10 Cfr. J. Corominas – J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1980, (1955/57 1ª ed.), s. v. *galardón*. Para el estudio del término en la literatura gallego-portuguesa véase el estudio publicado en este mismo volumen por E. Corral Díaz.

11 Cfr. Battisti, *Dizionario etimologico*, s. v. *guiderdone*.

12 Cfr. Devoto-Oli, *Nuovo vocabolario*, s. v. *guiderdone*.

13 Las relaciones entre feudalismo y amor cortés ha sido tratadas, en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa, por F. Martínez Martínez, "De Amor y de Feudos: Lectura jurídica del *Cancioneiro de Ajuda*", *Foro, Nueva época*, nº 3, 2006, pp. 159-222.

14 Vid. G. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975, p. 366.

> la poesia siciliana […] ha alla sua origine una metafora (o un'analogia) di indubbia origine feudale, anche se poi arricchita di altre componenti, prima fra tutte quella religiosa (mariana): quella del rapporto amoroso come un rapporto di "servizio" che lega l'amante all'amata negli stessi termini in cui il vassallo o il cavaliere è legato al suo nobile signore[15].

2. Familia léxica de *guiderdone*

2.1. Guiderdone

Nos proponemos estudiar, a través de los textos, qué tipo de 'recompensa' o 'contrapartida' exige el amante a su dama o al Amor, centrándonos en el significado del término *guiderdone* y sus derivados[16].

En primer lugar, el sustantivo, como ya hemos señalado, se registra en tres canciones de Giacomo da Lentini (1.3.; 1.6.; 1.11.), tres canciones de Rinaldo D'Aquino (7.1.; 7.7.; 7.8.), una canción de Piero della Vigna (10.2.) y una canción de Iacopo Mostacci (13.4.).

La canción "Guiderdone aspetto avere" (1.3.) de Giacomo da Lentini, considerado como precursor de la escuela, ocupa el tercer lugar en el cancionero *Vaticano latino* 3793 e incluye el vocablo en el *incipit* de la composición. Esta posición programática es importante porque va a marcar el desarrollo del tema en toda la canción. El deseo, casi exigencia, se reitera en los versos siguientes de la *fronte* a través del sintagma sinonímico *sempre spero avere intera/d'amor gioia* (vv. 5-6), y en el primer verso de la *sirima*, de nuevo, se expresa en forma negativa, *Non vivo in disperanza* (v. 7), con el término *disperanza* en posición de rima. La segunda estrofa comienza con el verso *In disperanza non mi getto* (v. 15) y retoma en los últimos versos de la *fronte*, a través del recurso de la figura etimológica, la misma idea: *…e la speranza/ mi mantene* (vv. 19-20). De nuevo, en la *sirima*, se retoma el contenido léxico en forma negativa: *Però no mi scoraggio* (v. 21). La tercera estrofa repite el concepto con la forma verbal: *S'io pur spero in allegranza* (v. 29). La última estancia, centrada en la alabanza a la dama, finaliza con la declaración tajante de que el hecho de no poder obtener su objetivo no lo desalienta. De esta tensión entre la posibilidad del fracaso y la persistencia del deseo nace el sufrimiento del amante. Pero, como queda patente a lo largo de toda la canción, el verdadero servicio amoroso consiste en esperar sin que nada le

---

[15] Cfr. F. Brugnolo, "La Scuola Poetica Siciliana" in *Storia della letteratura italiana. Dalle origini a Dante*, dir. E. Malato, Roma: Salerno editrice, 1995, vol. I, p. 299.

[16] El tema de la exigencia de la recompensa, a cambio del servicio amoroso que Giacomo da Lentini plantea en "la serie del guiderdone (V 3-11)", genera una polémica en la lírica posterior fundamental para el estudio de la concepción del amor en la lírica preestilnovística, como demuestra Roberto Antonelli en la introducción de la última edición de Giacomo da Lentini, p. XLIII y ss. y en las notas a las composiciones mencionadas.

haga desistir de sus aspiraciones, aunque el verso final parece contradecir esta premisa[17]:

> né-mica mi spaventa
> l'amoroso volere
> di ciò che m'atalenta,
> ch'eo no lo posso avere, und'eo mi sfaccio.
> (IV, 53-56)[18]

La obtención del *guiderdone*, siempre ligada a la esperanza, a través de un continuo reclamo analógico, como hemos visto, se asocia con las expresiones figuradas: *avere intera/ d'amor gioia* (v. 5-6) y *d'aver bene* (v. 17) que no especifican exactamente la recompensa pero que, creemos, remiten a la obtención de un placer erótico, sensual, sobre todo en el primer caso, en el que la *gioia* se califica con el adjetivo *intera*, situado en posición de rima[19].

En "La namoranza disïosa"(1.6.), Giacomo da Lentini trata el tema del miedo a declarar su amor. Las cuatro primeras estrofas están unidas mediante el procedimiento de las *coblas capfinidas*, y el término que une las dos primeras es el provenzalismo *arditanza*, situado en posición de rima, en el último verso de la primera estrofa, y de nuevo encabeza el primer verso de la segunda tras el adjetivo *grande*.

> …
> Amor comanda ch'io faccia arditanza.
>
> Grande arditanza – e coraggiosa
> in *guiderdone* Amor m'à data,
> e vuol che donna sia 'quistata
> per forza di gioia amorosa:
> (I, v. 8 - II, vv. 9-12)

Es precisamente esta *arditanza*, 'osadía', 'valor' lo que Amor le ha concedido como *guiderdone*. Bruno Panvini lo interpreta como 'dono'; también Roberto Antonelli alude al término como "ricompensa, da parte di Amore, che non riesce a vincere la mancanza di pietà di lei"[20]. Este acto de coraje, casi temeridad, es una de las condiciones de la conquista amorosa, idea que

---

17 Guittone d'Arezzo, en su canción "Amor tanto altamente", retoma el tema y entra en polémica con Giacomo da Lentini para plantear la pertinencia de solicitar contrapartida por su servicio amoroso, asunto ya discutido entre los trobadores provenzales. Vid. Antonelli, *Giacomo da Lentini*, p. 74, n. 1.

18 Las indicaciones al final de los textos remiten a la estrofa y número de versos.

19 El significado del sustantivo *gioia*, en el contexto del amor cortés, ha sido objeto de múltiples interpretaciones. Cfr. Cropp, *Le vocabulaire*, pp. 334 y ss.

20 Vid. B. Panvini, *Le Rime della Scuola Siciliana*, Firenze: Olschki, 1964, vol. II, *Glossario*, s. v. *guiderdone* (I, 4, 10); Antonelli, *Giacomo*, p. 163, n. 10.

viene reforzada por el verbo *comanda* (v. 8). El Amor, por tanto, le concede, como *guiderdone* la capacidad para cumplir las reglas del amor cortés.

La última composición de Giacomo da Lentini, incluída en nuestro *corpus*, "Uno disïo d'amore sovente" (1.11.) es una canción estrechamente ligada a la anterior ya desde el *incipit*, además de por las numerosas citas y alusiones internas[21]. En esta canción el amante muestra también su temor pero no ya a manifestar su amor, sino a declararlo, una vez que ha obtenido la recompensa. El amante debe partir, pero el recuerdo del gozo y los celos dificultan la separación:

> …
> Ch'eo ebbi di voi, donna, *compimento*;
> ma no.l vorria avere avuto intando
> che vo pensando
> e convenmi partire,
> in altra parte gire:
> la *gioi* che di voi, donna aggio avuta,
> no la mi credo aver mai sì *compiuta*.
> (IV, vv. 42-48).

El término *compimento* (v. 42) alude a la plenitud del deseo amoroso. Antonelli precisa: "'appagamento della richiesta amorosa', con valore quasi tecnico (seppure non esclusivo) per la soddisfazione sessuale in tutta la lirica antico-italiana, ove è frequentissimo"[22]. En los versos siguientes el poeta añade que el haber conseguido la completa felicidad (*la gioi…/compiuta)* le hace anhelar obtenerla de nuevo y no soportar la partida.

En la última estrofa se sitúa el término *guiderdone* que claramente alude al significado de las expresiones anteriores[23]:

> Ma sì io son folle ne lo mio pensare
> per troppo amare,
> ca spero in voi, avenente,
> ch'eo non serò perdente;
> sì come da voi ebbi *guiderdone*,
> mi traggerete fuor d'ogne casone.
> (V, vv. 55-60).

Otro de los poetas de la escuela, Rinaldo D'Aquino, utiliza el término *guiderdone* en tres composiciones. La primera de ellas, "Venuto m'è in talento"

[21] Cfr. Antonelli, *Giacomo*, p. 155.

[22] Cfr. Ibid., p. 253, n. 42.

[23] No está muy clara, en este caso, la lectura de B. Panvini de *guiderdone* como 'premio'. Cfr. *Glossario* (I, 8, 59), p. 82.

(7.1.)[24], desarrolla la tesis sobre el origen del amor que nace del placer. Muy ligado a este tema y, sobre todo a partir de la tercera estrofa, el discurso se centra en el servicio amoroso que, desde el punto de vista formal, encuentra en la figura etimológica el recurso para subrayarlo: "servente" (I, v.11); "servimento" (III, v. 29); "serveria" (III, v. 42), los tres en posición de rima; serveria (IV, v. 43), ligado al término anterior puesto que son *coblas capfinidas*; "servir" (V, v. 63); "servente" (V, v. 64); "servente" (V, v. 70). En esta quinta y última estrofa, donde la acumulación de la figura es evidente, se introduce el término *guiderdone*, precedido del adjetivo *gran* y en estrecha relación con *sofrenza*, es decir, el buen amante ha de tener paciencia para recibir la recompensa y respetar el perfecto equilibrio entre callar completamente y decir demasiado. También estaría en relación la perfección del servicio amoroso y el tipo de recompensa:

> …
> *Gran guiderdone* framette sofrenza,
> che per temenza
> di troppo dir ne debe esser tacente,
> talor si pente:
> a voi mi laudo, donna, a cui son dato
> umile e servente nott'e dia.
> (V, vv. 65-70).

El término se puede relacionar con la *gioia*, *confortamento*[25] del primer verso de la estrofa e incluso con *benenanza* (V, v.59), todos ellos vocablos pertenecientes al campo semántico de la alegría, felicidad, pero con acepciones de carácter general[26].

Un caso diverso por el significado concreto al que remite el término es el de la canción "In gioia mi tegno tutta la mia pena" (7.7.), cuyo tema gira en torno al leal amante que ha de saber que el servicio amoroso comporta penas y alegrías. En la cuarta estrofa, en la que se dirige a la dama, cree actuar correctamente si tras confesar el sufrimiento, a pesar de haber gozado del *guiderdone*, solicita de nuevo volver a gozar del placer concedido:

> Dunque, madonna, ben faccio ragione
> S'io vi conto le pene ch'io patia;

[24] Se conservan dos redacciones diversas de la canción en *V* y *P*. Seguimos la versión de *P*, que es la que contiene el término. Para los problemas de tipo textual de la composición, puede consultarse la edición de Annalisa Comes in *Poeti della corte di Federico II*, dir. C. Di Girolamo, pp. 139-140.

[25] Cfr. *Tesoro della lingua italiana delle origini*, dir. P. Beltrami, http://tlio.ovi.cnr.it, s. v. *confortamento*: "Passaggio a uno stato di maggiore felicità o serenità (soprattutto dopo un'esperienza neg.)".

[26] Es un claro provenzalismo. Cropp (*Le vocabulaire*, p. 317) precisa que "le substantif abstrait *benanansa* (formé de l'adverbe *ben* et du substantif tiré du verbe *anar*, 'aller', au moyen du suffixe –*ansa*) qui signifie 'bonheur, bien-être' indique un bonheur général ou la bonne fortune, la destinée heureuse". Vid. también R. R. Bezzola, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300). Saggio storico-linguistico*, Bologna: Forni, 1984 (reimpr. de Heilderberg, 1925), pp. 12 y 244.

Ancor ch'i' aggio avuto *guiderdone*
De la più *rica gioia* che 'en voi sia,
Voria, bella, a poco a poco
Con voi *rintrare in gioco*
Com'io son vostro e voi, madonna, mia.
(IV, vv. 22-28)

El amante cortés merece la recompensa después de haber sufrido y ello lo legitima para desear *rientrare in gioco* en correlación con *guiderdone* y *rica gioia*, claras alusiones al placer sensual.

Dentro del *corpus* de Rinaldo d'Aquino, el último texto en el que registramos el término *guiderdone* es la canción "Amorosa donna fina" (7.8.), en la que el sufrimiento que padece el amante está motivado por haber recibido como *guiderdone* tan sólo un *bascio*, a pesar de haber cumplido con el servicio amoroso (II, v.18). La composición está directamente relacionada con la anterior, ya que en ambas se ha obtenido la recompensa amorosa y se precisa, con la diferencia de que, en esta ocasión, el haber recibido sólo una pequeña parte ha acrecentado la pasión y el sufrimiento que se manifiesta en la cuarta estrofa a través de la antítesis *foco/ neve*.

Piero della Vigna, otro gran poeta y alto funcionario de la corte, retoma de forma casi idéntica en la canción "Amore, in cui disio ed ò speranza" (10.2.) el verso de "La 'namoranza disïosa" (1.6.) de Giacomo da Lentini relativo al *guiderdone*[27]. En ambos casos es el Amor personificado el que lo concede pero, si en la composición anterior la recompensa es la *arditanza*, el valor, para declarar el amor, en esta ocasión el contexto es diverso y no aclara el significado del término. El tema de la composición gira en torno a la esperanza amorosa y por ello, creemos, entra también en correlación con "Guiderdone aspetto avere" (1.3.), donde, como hemos visto, el juego semántico con la palabra *speranza*[28] está presente desde la primera estrofa al igual que en el presente texto:

Amore, in cui disio ed ò *speranza*,
di voi, bella, m'à dato *guiderdone*,
e guardandomi infin che *vegn'a speranza*,
pur *aspettando* bon tempo e stagione.
Com'om ch'è i.mare ed à *spene* di gire,
e quando vede il tempo, ed ello spanna,
e giamai la *speranza* no lo 'nganna,
così facc'io, madonna, in voi venire.
(I, vv. 1-8).

---

27 "Grande arditanza e coraggiosa/in guiderdone amor m'à data" (II, vv. 9-10). Cfr. la composición 1.6. en *I Poeti della scuola Siciliana*, vol. I, p. 156.

28 La repetición de la palabra en rima *speranza* ha llevado a la crítica a plantear diversas teorías, vid. G. Macciocca en *Poeti della corte di Federico II*, dir. C. Di Girolamo, vol. 2, p. 280, n. 3.

El concepto se retoma en el segundo verso de la tercera estrofa "donami speranza" (III, v. 18) y en el último verso con el vocablo *spera*, que se repite en el primer verso de la quinta estrofa, "In vostra spera vivo, donna mia" (IV, v. 25), puesto que son *coblas capfinidas*, al igual que en la composición de Giacomo da Lentini. De nuevo, por tanto, el *guiderdone* se encuentra unido a la manifestación de la esperanza.

En la canción de Iacoppo Mostacci "Umile core e fino e amoroso" (13.4.)[29], el amante que no ve correspondido su amor porque la dama es de *folle usaggio* (I, v. 9) considera oportuno desistir, ya que ha sido engañado, y alejarse sin hablar mal de la dama, porque su partida indica ya el motivo de la aflicción. Lo más interesante para el objeto de nuestro estudio es que el amante espera igualmente recibir el *guiderdone* de su señor que, en este caso, sería el Amor, ya que a él se ha mantenido fiel, y quien cumple con el servicio amoroso merece la recompensa:

> Om che si part'e e alunga fa savere
> di loco ove possa essere affannato
> e tra'ne suo pensero:
> ed io mi parto e tragone volere,
> e doglio de lo tempo trapassato
> che m'è stato fallero;
> ma no m'inspero, ch'a tal signoria
> son servato, che buono *guiderdone*
> averaggio, perzò che no obria
> lo bon servent'e merita a stagione.
> (IV, vv. 31-40).

No está muy claro, en estas condiciones, cuál es el tipo de recompensa. No parece probable que el amante confíe en que la dama deponga su actitud tras las expresiones con las que la califica su comportamiento: *frode adonata* 'con inclinación, dispuesto a la traición'[30], *folle usaggio, reo signor*[31]. Quizás Amor le conceda otra dama que sea merecedora de su servicio.

Por último, dentro del *corpus* de los poetas sículo-toscanos, concretamente en la composición de Carnino Ghiberti[32] "L'Amore pecao forte" (37.3), el término *guiderdone* (v. 29) se encuentra, de nuevo, unido a la temática del

[29] Aniello Fratta indica en su edición que las tres primeras estancias de la canción son una traducción del texto provenzal "Longa sazon ai estat". Los problemas textuales relacionados con dicha traducción y la lectura del poema como *chanson de change*, por parte de algunos críticos, complican su interpretación. Vid. *Poeti della corte di Federico II*, dir C. Di Girolamo, vol. 2, p. 408 y ss.

[30] Cfr. *Tesoro della lingua italiana delle origini*, s. v. *adonar*.

[31] En este contexto "che ha l'animo perverso, incline al male, malvagio, privo di scrupoli nel cercare il proprio interesse o procurare ad altri danni e sofferenze, sleale, perfido". Cfr. Battaglia, *Grande Dizionario* , s. v. *reo*.

[32] Vid. Carnino Ghiberti, a cura di S. Lubello, in *Poeti della corte di Federico II*, dir. C. Di Girolamo, (vol. 2), p. 217 y ss.

servicio amoroso. El tópico del sufrimiento se desarrolla a través de las metáforas del fuego amoroso y del vasallaje

> lo foco ca dentro aggio,
> ca tuto incendo ed ardo;
> lo cor dat'ò in tenuta
> e sono a *vassallaggio*;
> (II, v. 16)

subrayadas métricamente mediante el procedimiento de las *coblas capfinidas* cuyo nexo de unión entre la segunda y tercera estrofa son términos relacionados con el servicio amoroso:

> Amor, che m'à in *servanza*.
>
> Di *servir* non m'alasso,
> (II, v. 22 - III, v. 23).

El amante recrimina a Amor que no le haya concedido el *guiderdone* y que no se ocupe de él como correspondería. Como veremos más adelante, en la última composición, la canción finaliza con una frase de tipo sentencioso en la que se intenta reforzar el argumento de que el buen señor ha de proveer y no abandonar al siervo:

> se men potesse avere,
> meno m'averia dato;
> cotal è il *guiderdone*!
> Ben veggio, Amor, non vedi,
> che ver' me non provedi;
> con sospir, mi ricredi,
> consumo in pensagione.
> (III, vv. 27-33)

2.2. Guiderdonare/Guigliardonare

Bajo la forma verbal *guiderdona*[33] el término es utilizado en un anónimo siciliano "Del meo disio spietato" (25.14). El verbo *guiderdonare* (antigüo *guidardonare,* prov. *guizardonar*, fr. *guerredoner*) derivado de *guiderdone*[34] es la formulación técnica de la recompensa o remuneración del servicio cortés[35].

---

[33] B. Panvini enmienda en el glosario de la edición de la Escuela Siciliana *guiderduna*, imperativo de *guiderdunare*, vol. II, p. 82.

[34] Cfr. Battaglia, *Grande Dizionario*, s. v. *guiderdonare* y De Mauro, *Grande Dizionario Italiano*, s. v. *guiderdonare*.

[35] Vid. M. Spampinato Beretta. in *I Poeti della corte di Federico II*, dir. C. Di Girolamo, vol. 2, p. 916.

La canción forma parte del debate sostenido por varios poetas de la escuela, y que llegará hasta Guittone D'Arezzo y los stilnovistas, sobre la pertinencia en el servicio amoroso de solicitar la recompensa. El amante cortés *chi vuole amor seguire* (III, v. 29), que pretenda *viver saggio* (III, v. 30) podrá pedir *merzé* y *pietanza*, pero no le es lícito pedir abiertamente la recompensa:

> …
> Chi *vuole amor seguire*
> e di ciò *viver saggio*,
> s'adimetta il coraggio
> e tuta la persona
> ad una disïanza,
> che sarà per amanza;
> merzé chera e pietanza,
> non dica: "*Guiderdona*!".
> (III, vv. 29-36).

De nuevo nos encontramos con el término unido a la temática del servicio amoroso. En este caso, el poeta-amante pretende respetar el código cortés y no exigir contrapartida a la dama, a diferencia de otros poetas que parecen transgredir el código, como hemos visto en *Guiderdone aspetto avere* de Giacomo da Lentini, frente a los postulados ortodoxos que defenderá más adelante Guittone D'Arezzo[36].

La composición "Madonna, voi isguardando senti' Amore" (46.5.) parece seguir muy de cerca los versos finales de Iacopo Mostacci en "Umile core e amoroso" (13.4), donde veíamos que el amante se mostraba esperanzado de recibir *guiderdone* por parte del Amor que, como buen señor, sabría recompensar su servicio. De forma muy similar, en esta ocasión, a modo de sentencia se retoma la idea del buen señor que ha de recompensar los servicios prestados, con la curiosa diferencia de que en este caso no es la dama la que ha perpetrado el engaño, sino que es el Amor el que obliga a la dama a torturar a su amante. Por ello le pide al Amor que, como buen señor, le compense del daño causado:

> Che certo grande inganno
> m'ài dimostrat'e fatto,
> ma pòimin'a trasatto
> ristaurar, come fanno
> li bon signori a li lor serventi,
> che *guigliardonan* li lor servimenti.
> (III, vv. 43-48)[37].

[36] Vid. Antonelli, p. XLIII y ss.

[37] La forma verbal *guigliardonan* deriva de *guigliardone*, voz de área toscana y umbra, variante de *guiderdone*. Cfr. Battaglia, *Grande Dizionario*, s. v. *guigliardonare*. Precisamente, Pucciandone Martelli

2.3. Fare guiderdone

Por último, también entre los poetas sículo-toscanos, la composición de Carnino Ghiberti "L'Amore pecao forte" (37.3.), además del término *guiderdone* que hemos visto más arriba, contiene el sintagma *fare guiderdone* de nuevo en un contexto en el que, bajo el tema central de la crueldad del Amor y el tópico de lo inefable, se introduce el motivo del amante fiel que merece del buen señor la justa recompensa, siguiendo las reglas del código cortés y del servicio amoroso. La expresión cierra el poema de modo sentencioso, lo que confiere a la petición mayor legitimidad:

> …
> com'io l'amo con fede;
> poi, credo, avrà merzede,
> col buon segnor provede
> e *face guiderdone*.
> (V, vv. 52-55)

3. Consideraciones finales

Tras el análisis de las composiciones del *corpus* siciliano y sículo-toscano en el que hemos registrado el término y las expresiones que contienen el vocablo *guiderdone* podemos presentar algunas recapitulaciones.

En primer lugar, es evidente que el número de composiciones que presentan el sustantivo, e incluso la forma verbal, es muy reducido. En el primer caso son nueve las menciones y tres en el segundo. Son, sobre todo, Giacomo da Lentini y Rinaldo D'Aquino los poetas que emplean el término, dentro de la legítima petición que forma parte del código cortés y que corresponde a todo amante que cumpla los requisitos del servicio amoroso, pero de igual modo se comportan el resto de los poetas que hemos estudiado, a excepción del anónimo siciliano "Del meo disio spietato" (25.14). Esta composición se enmarca en la línea de los postulados de Guittone D'Arezzo, que defiende una concepción del amor en la que la exigencia de la recompensa no se considera tan legítima y, por tanto, no entraría en la ortodoxia del perfecto amante. Es la dama la que, con su sabiduría y "cortesía", concede el premio sin necesidad de solicitarlo.

Esta temática desarrolla también la idea, presente ya en la lírica provenzal, de que la concesión de la deseada recompensa supondría el final del perfeccionamiento del amante. Mario Mancini señala que esta teoría, planteada no sabemos si con turbación o con ironía, significaría

> il crollo del sistema e delle parole della galanteria […]. Ma mantenersi fedeli alla distanza, che sembra essere la verità della metafora feudale,

autor del texto fue una figura notable en la vida pública pisana de finales del s. XIII. Vid. Pucciandone Martelli, a cura di M. Berisso in *Poeti Siculo-Toscani,* dir R. Coluccia, vol. 3, p. 440.

> privilegiare l'aspetto del vassallaggio –che è contratto di reciprocità e insieme disiguaglianza di rango– sembra condannare al rituale della lode, all'impasse di un desiderio che si nutre di speranza, ma che forse non troverà mai soddisfacimento. Un desiderio che, rinunciando all'*ardimen*, sembra ripiegarsi su se stesso[38].

Por otra parte, el significado del término no resulta tan abstracto como menciona Cropp en su estudio del término en la lírica provenzal[39]. Al menos en Giacomo da Lentini y Rinaldo D'Aquino, el vocablo alude, en la mayoría de los casos, a un placer sensual, a un gozo que remite a la consecución de la alegría y felicidad amorosa completas; incluso se precisa, en una de las canciones de este último, que ha recibido un *bascio* (7.8., v. 18) y espera la recompensa completa. La precisión del vocablo *guiderdone* viene dada por los adjetivos con los que entra en correlación el término *gioia*[40] –*avere intera/ d'amor gioia*, *gioi compiuta*, *rica gioia*– en las que el sustantivo está acompañado por un adjetivo calificativo que remite a un significado más concreto, o por el sustantivo *compimento* o la expresión verbal *rientrare in gioco* que aluden a la felicidad que produce la plenitud amorosa.

Además, el término, como era de esperar, se encuentra siempre en relación con la temática del servicio amoroso y con la preceptiva esperanza que se le exige al amante, tanto en contextos de amor dichoso, en los que se pretende volver a gozar de la felicidad o recibir una recompensa más satisfactoria, como en aquellos donde el sufrimiento y el padecimiento de las penas permiten solicitar al amante la merecida contrapartida que ha de conceder bien sea la dama o el Amor.

---

38 Cfr. M. Mancini, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna: Il Mulino, 1993, pp. 182-183.

39 Cropp (*Le vocabulaire*, p. 366) señala que en su origen el término tiene un sentido exclusivamente material precisado por los verbos *doble*, (Cerc V, 8), *paresca plus tozetz* (Marc XIV, 23-24) y *rendre* (BV IV, 27), pero más tarde el término *gazardo* tiende a designar una recompensa de carácter más abstracta.

40 El término es frecuente en las composiciones que tratan el tema de la recompensa. Vid. G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII-XIIIe s.)*, Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1972.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *I Poeti della Scuola Siciliana*, Milano: Mondadori "I Meridiani", 2008, 3 vols.

Battaglia, Salvatore (dir.), *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino: Utet, 1972.

Battisti, Carlo (dir.), *Dizionario etimologico italiano*, Firenze: Barbèra, 1966.

Beltrami, Pietro (dir.), *Tesoro della lingua italiana delle origini*, http://tlio.ovi.cnr.it

Bezzola, Reto R., *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300). Saggio storico-linguistico*, Bologna: Forni, 1984 (reimpr. de Heilderberg, 1925).

Brugnolo, Furio, "La Scuola Poetica Siciliana" in Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. I, *Dalle origini a Dante*, Roma: Salerno editrice, 1995, pp. 265-337.

Coletti, Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino: Einaudi, 1993.

Contini, Gianfranco (ed.), *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi, 1960, 2 vols.

Corominas, Joan – José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1989, (1955/57 1ªed.).

Corral Díaz, Esther, "J. Garcia de Ghillade e o intercambio de dõas", in *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina,* Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio científico da Universidade, 2008, pp. 455-462.

Cropp, Glynnis M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975.

De Mauro, Tullio (dir.), *Grande Dizionario italiano dell'uso*, Torino: Utet, 2000.

Devoto, Giacomo – Gian Carlo Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, ed. a cura di Gian Carlo Oli e Lorenzo Magini, Firenze: Le Monnier, 1987 (reimpr. 1988).

Lavis, Georges, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII-XIIIe s.)*, Paris: Société d'Edition "Les Belles Lettres", 1972.

Panvini, Bruno, *Le Rime della Scuola Siciliana*, Firenze: Olschki, 1962-64, 2 vols.

Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, a cura di Carlo Dionisotti, Torino: Utet, 1960 (1966, 2ª ed.).

Malato, Enrico (dir.), *Storia della letteratura italiana*, Roma: Salerno editrice, 1995.

Mancini, Mario, *Metafora feudale. Per una storia dei trovatori*, Bologna: Il Mulino, 1993.

Martínez Martínez, Faustino, "De Amor y de Feudos: Lectura jurídica del *Cancioneiro de Ajuda*, *Foro, Nueva época*, nº 3, 2006, pp. 159-222.

Piccone, Michelangelo, "Il dittico del dono" in Niccolò Passero – Sonia Maura (eds.), *Vincolare, ricambiare, dominare. Il dono come pratica sociale e tema letterario,* Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2007, pp.109-124.

Vanasco, Rocco R., *La Poesia di Giacomo da Lentini. Analisi strutturali,* Bologna: Pàtron, 1979.

A TORNADA GALEGA DO *DESCORT* PLURILINGÜE DE RAIMBAUT DE VAQUEIRAS

Francisco J. Fernández Campo
Universidade de Santiago de Compostela

Con estas breves reflexións sobre os versos galegos da *tornada* do *Descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras quixera pechar o círculo que abrín hai case quince anos, con ocasión da homenaxe ao profesor Giuseppe Tavani[1], e proseguín coa homenaxe ao profesor Helmut Siepmann[2]. Nesta ocasión, con motivo da homenaxe á grande mestra, a profesora Giulia Lanciani, remato a miña proposta crítica sobre estes dez versos galegos, escritos fóra de Galiza, nun momento en que apenas comezara a tradición lírica na propia península.

Non vou entrar agora a considerar a importancia filolóxico-cultural que tiveron no seu tempo, e teñen agora para os estudosos, a estrofa V e máis a tornada do *Descort* rambaldiano, pois xa o fixen nos traballos citados aos que me remito. O feito de que un poeta non galego escribise fóra de Galiza, a fins do século XII, na lingua da lírica do occidente peninsular é algo extraordinario. Creo sinceramente que, dende os estudos levados a cabo por Tavani[3], está fóra de toda dúbida non só a vontade de Raimbaut de escribir en lingua galega (con evidentes interferencias lingüísticas), senón tamén de compoñer versos *en maneira de galegos* (parafraseando a famosa frase de

[1] F. Fernández Campo, "Breves suxestións sobre o *Descort* plurilingüe de R. de Vaqueiras (estrofa V, vv. 33-36)", in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro"-Xunta de Galicia, 1994, pp. 57-64.

[2] F. Fernández Campo, "Más sugerencias sobre el *Descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras (estrofa V, vv. 37-40)", in R. Baum – A. Dinis (eds.), *Lusophonie in Geschichte und Gegenwart. Festschrift für Helmut Siepmann zum 65 Geburstag*, Bonn: Romanistischer Verlag, 2003, pp. 253-266.

[3] G. Tavani, "Sul Discordo plurilingue di R. di Vaqueiras", in H. Krauss – D Rieger (eds.), *Mittelalterstudien: Erich Köller zum Gedenken*, Heildelberg: Winter, 1984, pp. 277.87; Idem, "Per il testo del Discordo plurilingue di Raimbaut di Vaqueiras", *Romanica Vulgaria Quaderni*, 8/9, 1984-85, pp. 117-47; Idem, "Accordi e disaccordi sul Discordo plurilingue di Raimbaut di Vaqueiras", *Romanica Vulgaria Quaderni*, 10/11, 1986-87, pp. 5-44; Idem, "El gallec de Raimbaut de Vaqueiras", *Actas das Primeiras Xornadas de Cultura Galega*, en *Cuadernos de Filologia Romanica*, I, 1989, pp. 11-24; Idem, *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma: Carocci, 2002.

Don Dinis, *en maneira de proençaes*). Este feito admirable corrobora a hipótese de que probablemente a lírica galega medieval nacera moito antes do que se pensa, tanto como para que a súa fama traspasase as fronteiras da península, e fose coñecida e se desenvolvese na sede da grande lírica europea do momento, a occitana.

É evidente que o texto do *Descort* presenta numerosos problemas ecdóticos que emanan principalmente da súa complexidade plurilingüe, ademais dos estritamente codicolóxicos. Todos eses atrancos xa foron analizados e estudados por excelentes filólogos[4], polo que non pretendo nin minimamente formular aquí a solución, nin sequera provisional; pero si quero, como o fixen noutros traballos, abrir máis posibilidades de discusión, concretamente sobre os versos galegos. Propostas xa as posibilidades de lectura da estrofa V, farei agora unha proposta crítica do dístico galego da tornada (vv. 49 e 50).

Como é ben sabido, a tornada do *Descort* consérvase só en catro dos sete manuscritos que nos transmitiron esta composición; concretamente, trátase dos códices *C*, *f*, *R* e *Sg*. O códice *C* (Paris, Bibl. Nat., fr. 856) foi redactado en Narbona durante o s. XIV; *R* (Paris, Bibl. Nat., fr. 22543), confeccionado en Languedoc, tamén no s. XIV; *f* (Paris, Bibl. Nat., fr. 12472), redactado en Provenza no s. XIV; por último, *Sg* (Barcelona, Bibl. de Catalunya, mss. 146), códice catalán do s. XIV. Como vemos, por tanto, son tres códices occitánicos e un catalán. Quedan fóra os tres códices que completan a tradición manuscrita desta composición, é decir, *M* (Paris, Bibl. Nat., fr. 12474), do s. XIV e confeccionado en Italia; *E* (Paris, Bibl. Nat., fr. 1749), languedociano do s. XIV e *a*[1] (Florencia, Bibl. Riccardiana 2814), primeira parte dunha copia feita por Teissier de Tarascon, en 1589, a partir dun cancioneiro do s. XIII, compilado por Bernart Amoros. A tornada tamén se conserva nas *Leys d'Amors*[5] como exemplo de "cobla partida".

4 Vid. entre outros, Th. G. Bergin, *Rambaldo di Vaqueiras: liriche*, Florencia: Fussi, 1956; V. Bertolucci, "Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut di Vaqueiras nella storia della poesia provenzale", *Studi mediolatini e volgari*, XI, 1963, pp. 9-68; M. Brea, "La estrofa V del *Descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras", in *Homenaje a A. Galmés de Fuentes*, Oviedo-Madrid: Gredos, vol. II, 1985, pp. 49-64; Eadem, "A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa", in *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, pp. 41-56; F. Brugnolo, "Appunti in margine al discordo plurilingue di Raimbaut di Vaqueiras", *Plurilinguismo e lirica medievale. De Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma: Bulzoni, 1983, pp. 69-103; J. A. Castro, *O Descordo plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras*, Rio de Janeiro: ed. do autor, 1985; G. Cusimano, *Saggio di edizione critica del canzoniere di Raimbaut di Vaqueiras*, Palermo, 1957; J. M. D'Heur, *Troubadours d'Oc et troubadours galicien-portugais*, Paris: Gulbenkian, 1973; K. M. Fassbinder, *Raimbaut von Vaqueiras. Dichtung und Leben*, Ginebra: Slatkine reprints, 1977 (reimpr. da ed. en *ZrPh*, XLVII, 1927 e XLIX, 1929); F. Lecoy, "Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueiras", *Etudes romanes dediées à M. Roques*, Paris: Droz, 1946, pp. 23-38; J. Linskill, *The poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague: Mouton & Co, 1964; O. Schutz-Gora, *Le epistole del trovatore Rambaldo di Vaqueiras al Marchese di Monferrato*, Firenze: Sansone, 1898.

5 Vid. d'Heur, *Troubadours*, pp. 175-76 e nota 32.

Un dos debates máis frecuentes xira arredor da maior ou menor "provenzalización" do texto galego. Os editores téñense repartido entre os partidarios da "galeguización" do texto e os que manteñen a "provenzalización" do mesmo. Pola miña parte, sigo a opinar, tal e como o fixen en anteriores estudos[6], que resulta máis económico pensar nun correcto coñecemento do galego por parte de Raimbaut e atribuír a "provenzalización" aos copistas, máxime tendo en conta que cinco das sete testemuñas son occitanas, unha italiana e outra catalana.

A seguir, partindo da edición de Tavani, propoño algunhas consideracións para unha hipótese de lectura do dístico galego da tornada.

TEXTO E APARATO

49 Mon corasso<n> m'auetz treito
50 e, molt gen faulan, furtado

Edición: Tavani
C, f. 125; *f*, f. 69v; *R*, f. 62; *Sg*, f. 50rv

1. maues *f*, mabetz *R*. 2. e mout *C*, emō *f*, e mot *R*; jent *f*, gent *Sg*; faulā. *R*; furdado *C*, fortado *f*, forn fur tado *R*.
1. Meu *d'Heur, Brea*; coraçon *Brea*, corasso *Castro*; m'aved's *Castro*; treyto *d'Heur*. 2. mot *d'Heur*, mou *Brea*; favlan *Brea*.

COMENTARIO

v. 49. Todos os testemuños presentan inequivocamente a forma *mon* do posesivo. Non é unha forma galega, senón galorrománica. Só aparece dúas veces no corpus lírico galego-portugués: na cantiga de Garcia Mendiz D'Eixo, *Ala u jaz la Torona* (*B* 454), e na de Airas Nunez, *Vi eu, Señor, vosso bon parecer* (*B* 875-878). Na primeira aparece na expresión *a lo mon logar*, e na segunda na expresión *mon vezir*. En ambos os dous casos, a lingua empregada polos autores é o provenzal. Polo tanto, queda claro que, no que respecta a esta palabra, a provenzalización é manifesta. Na cobra galega (estr. V) este posesivo aparece en dúas ocasións, nos vv. 36 e 40, pero en formas máis variadas:

Verso 36:
mei (*CE*), *mie* (*f*), *meo* (*M*), *mō* (*R*), *mi* (*Sg*), *mon* (a^1)
Verso 40:
mey (*C*), *mei* (*E*), *mō* (*fR*), *mon* (*M*)

É dicir, no cómputo global, a forma *mon* é minoritaria, presentando contradición mesmo dentro da cada testemuño, como é o caso de *CSg*, que presentan *mei, mi* na estrofa, fronte a *mon* na tornada. Na estrofa, a forma

[6] Vid. Fernández Campo, "Más sugerencias", pp. 240 ss.

máis galega é a presente en *M* (*meo*, v. 36, aínda que presenta *mon* no v. 40). Creo que, con estes datos, a interferencia lingüística está máis que probada, así como a transmisión dun erro na tradición manuscrita, se cadra debido a unha corrección dos copistas occitanos e cataláns; o copista italiano de *M* (non esquezamos que este códice pertenceu a Colocci, bon coñecedor do galego, quen o mandou copiar) é o que mellor respecta a tradición; desgraciadamente este testemuño non conservou a tornada. As variantes *fR* (*mō*) ben puideron ser mal interpretadas como abreviaturas polos copistas dos outros testemuños; mentres que *fR* deixan a abreviatura tal cal aparece no seu modelo, por non arriscar a desenvolvela, os outros desenvolven *mō* consonte soe ser tradicional na *scripta* occitana, é dicir, en *mo*n; non obstante, esa abreviatura ben podería desenvolverse como *m*e*o*[7]. En conclusión, creo que non habería problema para restaurar a forma *meu* na edición crítica, tal e como propoñen D'Heur e Brea.

D'Heur e Tavani propoñen a forma *corasso*<*n*>, restituíndo un *n* que semella faltar nos testemuños, tal vez supoñendo o esquecemento do copista do trazo de abreviatura sobre a vogal final (*corassō*). Isto podería non ser necesario, xa que a consoante nasal está presente nos manuscritos, se interpretamos un erro por falso corte de palabras entre *corasso* e *mauetz*, é dicir, o *m* non sería a forma apocopada do pronome clítico *me*, senón a consoante nasal final que falta en *corasso*<*m*>. En canto á restitución da *ç* que propón Brea, é certo que é máis axeitada á tradición manuscrita (*corazon* / *corassom* sería un hápax no corpus lírico galego-portugués); tamén é certo que a africada sibilante xorda se representa nos testemuños do *Descort* como *ss*, *z* ou *tz* (cfr. v. 36, *lazerado CfM*, *letzerado E*, *latzerado R*, *lasserado Sg*). Polo tanto, non vexo problema por restituír a forma máis representativa na tradición galega.

Avetz (*abetz R*, *aues f*) é sen dúbida a forma provenzal; no corpus lírico galego só aparece nunha ocasión, na tenzón entre Afonso X e Arnaut catalán, *Sinner..., us vein quer* (*B* 477), utilizada polo segundo, xa que usa o provenzal no seu diálogo co rei Sabio (*e l'ondrat nom que m'avez mes*, estr. III, v. 2). A interferencia lingüística do provenzal é aquí moi evidente. O prof. Castro[8], apoiándose na lectura de *f* (*aues*) propón una lectura *aved's* (< *avedes*), o cal mantería o cómputo silábico e que sería a causa do erro provenzalizante *avetz*. Pero este sería un argumento *a contrario*, propoñendo unha forma fonética inadmisible como antecedente dunha forma escrita. A lectura de *f* pode facernos pensar nun modelo *aueđs*, que abrevia a terminación *des*, pero non resolve a cuestión métrica.

En canto a *treito*, está claro que a lectura correcta, por razón de rima, é a de *Sg*.

v. 50. É evidente que este verso é o máis complicado, debido ás interferencias lingüísticas, pero non só do provenzal (como se deduce da expresión

---

7 Vid. A. Capelli, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano: Oepli, 1995 (ristamp.), p. 222.

8 *O Descordo*, p. 188.

mout / molt gen), senón tamén probablemente dalgunha lingua hispánica, como parece indicar a forma *faulan* (¿apócope de *favlando?*), que recorda máis unha forma castelá ou aragonesa. Concordo con Tavani[9] en que os provenzalismos deste dístico (se engadimos *avetz*) fan mesmo dubidar da autenticidade da tornada e iso explicaría o por que da inferior calidade do texto galego; pero o propio Tavani considera esta hipótese excéntrica e azarosa. Do que non estou tan seguro é de que, como opina Tavani, se deba única e exclusivamente a Raimbaut esta desorde lingüístico dos dous versos galegos da tornada. Xa temos visto como na cobra V, inequivocamente galega, se teñen coado tamén algunhas interferencias, case todas elas facilmente emendables con mínimas correccións dos erros de copista. Non acabo de comprender por que resulta "più economico attribuire direttamente a Raimbaut le manchevolezze del testo galego e il ricorso al provenzale ogni volta che le sue cognoscenze alloglotte si dimostravano inadeguate"[10]. Na miña opinión, resulta máis económico pensar que un autor da calidade e fama de Raimbaut, unha vez que se decide a enfrontarse a unha empresa de tanta dificultade como é compoñer unha peza plurilingüe, é porque se ve capaz de facela e salvar as dificultades; polo tanto, as "manchevolezze" poderían deberse á transmisión de erros e ignorancias lingüísticas da tradición manuscrita. Como xa sinalei noutra ocasión[11], pode resultar máis lóxico pensar que nin a incompetencia de Raimbaut é tan baixa como amosa a tornada galega, nin tan alta como para atribuír todos os erros aos copistas.

Se aceptamos a interferencia lingüística do provenzal, a lectura *mout* de *C*, paréceme a máis axeitada das catro testemuñas, debido á vocalización do /l/ implosivo; *molt* (*Sg*), sen deixar de ser correcto provenzal, resulta algo máis catalanizante, mentres que os copistas de *fR* non teñen clara a lectura, polo que convén descartala.

Tanto *gen* como *gent* son correctos en provenzal, ainda que é máis frecuente o segundo. É un adxectivo que ás veces toma valor adverbial[12].

Con respecto a *faulan*, lectura na que coinciden os catro testemuños (*faulã R*), está claro que se trata do xerundio do verbo *faular* (< lat. *fabulari*), "fabular, contar fábulas" e, por extensión, "compoñer versos". O provenzal asemade coñecía a variante *favelar*, cos significados de "falar", "improvisar un relato" e "compoñer versos"[13]. Pero *faular* tamén poder ser un termo catalán, onde xa está documentado precisamente dende o s. XIV[14].

9 "Accordi e disaccordi", pp. 26-27.

10 *Ibid.*, p. 27.

11 Fernández Campo, "Más sugerencias", p. 242.

12 Vid. F. Raynouard, *Lexique roman*, Heidelberg: Carl Winters (reimpr. do orixinal, 1836-45), III, p. 461, 1, nº 3.

13 *Ibid.*, II, p. 246, nº 5 e 6.

14 Vid. J. Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona: Curial edicions catalanes, 1982, III, p. 916, s.v. *faula*.

Chegados a este punto, semella evidente que das cinco palabras deste verso só dúas (*e*, *furtado*) son galegas; as outras tres son froito da interferencia lingüística, ben sexan do propio Raimbaut ou ben sexan atribuíbles a erros de copista. Na miña hipótese, trátase máis ben do segundo; non hai máis que ver as lecturas dubidosas e erráticas de *fR* para decatármonos de que estaban diante dun modelo que non entendían e que non podían copiar axeitadamente. A lectura *emõ ient* de *f*, ou a lectura *mot gen faulā*. *forn fur tado* de *R* amosan que o texto que están a copiar non lles resulta intelixible. Lóxico, se temos en conta que está nunha lingua que probablemente non lles é familiar e diante dun texto composto douscentos anos antes. Subxacente a esas dúbidas de copia pode estar unha trivialización de tipo lingüístico, na que o copista traspón á súa propia lingua –provenzal ou catalán– algo que non entende ou non le ben. Non sería estraño, por tanto, que diante dunha forma hipotética *falar*, o copista puidera corrixir en *faular*.

Por outro lado, é certo que tres dos catro testemuños presentan a forma *faulan*, con /n/ final (*CfSg*) e a outra presenta unha forma abreviada *faulā*, supostamente abreviatura de *faulan*. Pero...¿podería ser a abreviatura de *faular*?, ¿trivialización provenzalizante de *falar*? É facilmente confundible un /r/ por un /n/, a pouco que se alongue o trazo final cara abaixo. Isto levaríanos a unha suposición certamente azarosa que, como hipótese, sería moi excéntrica: a case total trivialización provenzalizante do verso. Onde os copistas len *e mout gen faulan furtado*, podería lerse *e meo*[15] *gen falar furtado*, é dicir, "e o meu xentil falar roubado", sobreentendido o auxiliar *auetz* tamén para *furtado*. Deste xeito, o dístico só daría dúas concesións estilístico-lingüísticas ao provenzal: *auetz* e *gen*. Non é excesivamente hipotético dicir que sería un perfecto colofón para o sentido global do *Descort*, que comeza coa aseveración do poeta de que vai *desacordar e·ls sos e·ls mots e·ls lengatges*, para rematar dicindo que, por causa dunha dama ingrata, non só se lle rachou o corazón, senón que tamén perdeu a súa inspiración, *o gen falar*, é decir, a súa arte de compoñer versos.

Pero o texto é o texto, e non se pode propor nada que non estea nos testemuños, só facer suposicións. E esta suposición é fermosa, pero irreal mentres non se demostre. De todos os xeitos, sigo a pensar que o coñecemento do galego que tiña Raimbaut é mellor do que amosan os textos transmitidos por provenzais, cataláns e italianos. Por tanto, a posible lectura do dístico galego da tornada podería ser:

meu coraçom avetz treito
e mout gen faulan furtado

---

[15] Baseado na lectura *emõ* de *f*.

NOTAS SOBRE O TEXTO E A COPIA DALGUNHAS CANTIGAS GALEGO-PORTUGUESAS: *UNA ERRATA DIVISIONE DEI VERSI**

Antonio Fernández Guiadanes
Gerardo Pérez Barcala
Universidade de Santiago de Compostela

I. Os diferentes repertorios que, seguindo o pioneiro labor realizado por I. Frank para a poesía dos *trobadors*[1], se elaboraron para cada unha das tradicións da lírica románica medieval[2], constitúen un precioso e valioso instrumento de traballo para estudar as estruturas estróficas (e non só) dos textos trobadorescos. Para o ámbito da lírica galego-portuguesa, o confeccionado polo mestre G. Tavani[3] é unha ferramenta da que non pode prescindir quen se achegue á análise das particularidades formais –e os aspectos asociados a esas– dos textos poéticos que forman esta tradición. A consulta do meritorio traballo realizado polo romanista italiano permite advertir que, entre as preferencias dos poetas galego-portugueses, están, por exemplo, os versos de 10, 8 e 7 sílabas, os textos dispostos en *cobras singulares*, a ordenación das

---

* Os datos do presente traballo, que son froito parcial dun estudo aínda en curso, foron realizados polos autores no marco dos proxectos de investigación *O Cancioneiro de Xograres Galegos. Edición crítica e estudo (formato impreso electrónico) (PGIDIT03SIN20401PR)*, financiado pola Dirección Xeral de I+D da Xunta de Galicia; *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico (HUM2005-013000/FILO)*, subvencionado pola Dirección General de Investigación (Subdirección General de Proyectos de Investigación) do MEC, con achega de fondos FEDER, e *Cancioneiros galego-portugueses: Edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico) do Cancioneiro de Cabaleiros* (*PGIDIT06CSC20401PR*), con financiamento da Xunta de Galicia dentro do programa sectorial de Ciencias Sociais (A Sociedade e Cultura).

1 Cfr. I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours,* Paris: Librairie Honoré Champion, 1966, 2 vols.

2 Vid. U. Mölk – U. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350,* München: W. Fink, 1972; A. Solimena, *Repertorio metrico dello Stil novo,* Roma: Società Filologica Romana, 1980; R. Antonelli, *Repertorio metrico della Scuola poetica siciliana,* Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1984; J. Parramon i Blasco, *Repertori mètric de la poesia catalana medieval,* Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1992; L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana: secoli XIII e XIV,* Milano: Riccardo Ricciardi, 1995.

3 Cfr. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 (no sucesivo abreviado como *RM*).

estrofas a partir dos esquemas *abbacc* e *abbacca*, que, identificados cos números 160 e 161, contan con 466 e 297 ocorrencias respectivamente.

Agora ben, para algunhas composicións o *RM* ofrece varios esquemas estróficos como posibles. Unhas veces a multiplicidade de esquemas vén determinada pola existencia dalgunha(s) estrofa(s) con algún(s) verso(s) que conta(n) cun número de sílabas ou unha ordenación das rimas diferente da das restantes cobras do texto. Outras veces a pluralidade de esquemas ten que ver con diferenzas determinadas polas posibilidades de presentación textual da cantiga, de maneira que, para un número considerable de composicións, se propoñen dous ou máis esquemas en función da estratexia editorial seleccionada. Malia que, se cadra por esquecemento, para algúns textos susceptibles de aproximacións semellantes, Tavani non contempla máis que unha das dúas opcións –como sucede, p. ex., coa cantiga *B* 1202, *V* 807[4], de Nuno Treez (*LPGP* 110,3)[5], para a que só consigna unha organización en versos longos consonte ós esquemas *aaB* ou *aaBB*[6]–, o asunto require a revisión dunha boa parte do corpus trobadoresco, pois non é irrelevante na análise das estruturas estróficas da lírica galego-portuguesa; decantarse por unha ou outra opción ten, en efecto, diversas implicacións na análise métrica e rimática dos textos medievais do occidente peninsular: os esquemas resultantes son diferentes, os tipos estróficos poden variar e o funcionamento de certos mecanismos métricos e retóricos pode verse alterado, coas implicacións que todo isto ten, en fin, no estudo particularizado deses aspectos en función de que se contemplen ou non as pezas en cuestión.

A análise aquí presentada constitúe tan só unha primeira achega a unha cuestión que precisa de estudos máis pormenorizados que exceden os límites

[4] As abreviaturas empregadas para referirse ós manuscritos galego-portugueses, consultados a partir das respectivas edicións facsímiles, son as seguintes: *A* = *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Edições Távola Redonda, 1994; *B* = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991*, Lisboa: Biblioteca Nacional / Impresa Nacional-Casa da Moeda, 1982; *V* = *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973. Polo que se refire ó *Pergamiño Vindel* (conservado en New York, *The Pierpont Morgan Library*, M. 979, ff. 1v-2r), identificado coa sigla *N* (ou *R*), cfr. a reprodución que se ofrece en A. Fernández Guiadanes *et al.*, *Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, e en V. F. Freixanes *et al.*, *1200-1350. Lírica Medieval. Joham de Cangas, Martin Codax, Meendinho*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1998.

[5] *LPGP* é a sigla coa que se abrevia a obra de M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2 vols., 1999 [reimp. da ed. de 1996]. Os textos poéticos reprodúcense a partir deste traballo, ao que remiten tamén os códigos numéricos de dúas cifras, que identifican os textos poéticos e que, polo xeral, coinciden cos establecidos no *RM*.

[6] É o que sucede tamén, p. ex., para as cantigas *B* 1186, *V* 791 (*LPGP* 134,9), de Pero Meogo, para a que o *RM* só rexistra o esquema en versos curtos a6’ b6 c6’ b6 (215:1), ou *B* 1219, *V* 824, *A* 282 (*LPGP* 117,6), de Pedr’Eanes Solaz, para a que de novo só se recolle nese repertorio o esquema en versos curtos, diferente para as cobras I e II, a6’ b7 c6’ b7 A7’ A7’ (217:6), e III e IV, a6’ b7’ c6’ b7’ A7’ A7’ (217:7).

desta contribución. Aínda que moitas cantigas poidan presentar situacións que farían necesarias pescudas particularizadas, nesta sede preténdese volver sobre o particular da alternativa de dispoñer as cantigas en versos curtos ou longos, co obxecto de re-visitar algúns textos afectados por esta problemática e presentar algúns dos aspectos que cómpre valorar para decidirse pola opción máis axeitada. A diversidade de situacións ás que cumpriría atender impón que, máis que dar unha solución definitiva a esta complexa cuestión, a exposición que segue se dedique a presentala e a debuxar algúns dos seus aspectos máis relevantes.

II. Se ben para algúns textos os estudosos e editores ofrecen solucións diverxentes, en xeral, desde a recensión de M. Rodrigues Lapa[7] á clásica edición de J. J. Nunes das cantigas de amigo, tende a priorizarse un establecemento textual en versos longos. Esta é a disposición que tamén parece privilexiar Tavani ó considerar "frutto di una errata divisione dei versi i testi che nei codici e nelle edizioni sono stati trascritti in versi corti (…) sempre che il risultato dell'accopiamento dei versi non dia misure superiori a 16 sillabe"[8]. Deste xeito, para a cantiga *B* 1298, *V* 902 (*LPGP* 38,8), de Fernand'Esquio, como alternativa a un esquema estrófico a5' b5 c5' b5 D7' (230:16), en versos curtos, o filólogo italiano establece outro en versos longos, a11 a11 B7' (26:58), que orixina a seguinte disposición textual:

Vayamos, irmana, vayamos dormir
nas rrybas do lago, hu eu andar vy
a las aves, meu amigo.

Vaiamos, hirmana, vaiamos folgar
nas rribas do lago, hu eu vi andar
a las aves, meu amigo.

Enas rribas do lago, hu eu andar vi,
seu arco na maão as aves ferir,
a las aves, meu amigo.

Enas rribas do lago, hu eu vi andar,
seu arco na mano a las aves tirar,
a las aves, meu amigo.

Seu arco na mano as aves ferir,
e las que cantavan leixa-las guarir,
a las aves, meu amigo.

---

[7] Cfr. M. Rodrigues Lapa, "O texto das cantigas d'amigo", in Idem, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra: Coimbra editora, 1982 [1ª ed. 1965], pp. 141-195.

[8] Cfr. *RM*, p. 16. Para "o limite máximo na medida dos versos" na poesía dos trobadores, vid. J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña, tese de doutoramento, inédita, 2000, 3 vols., vol. I, pp. 225-226.

Seu arco na mano a las aves tyrar,
e las que cantavam non-nas quer matar,
a las aves, meu amigo.

Indicios formais suxiren que esta é a estrutura xenuína da composición do ferrolán. Dunha disposición da cantiga consonte ó outro esquema referido, a5' b5 c5' b5 D7' (230:16), resulta unha sucesión de rimemas[9] en que, deixando á marxe o refrán (rimaticamente independente), os versos situados nas posicións impares da estrofa carecerían de rima. Como se sabe, este procedemento, fundamentado na identidade fónica de dous ou máis versos[10], era determinante na composición dos textos líricos medievais en lingua romance[11] e, na lírica galego-portuguesa, só viña escusado cando daba lugar á técnica versificatoria que a *Arte de Trovar* copiada nos ff. 3r-4v de *B* denomina *palavra-perduda*: definido no capítulo II do título IV, o procedemento consistía en introducir na mesma altura estrutural de todas as estrofas dunha cantiga un ou máis versos que quedaban illados rimaticamente en cada estrofa, pero que podían ou non rimar interestroficamente[12]. A organización da cantiga de Esquio en versos curtos dá, así, lugar a dúas *palavras-perdudas*, que, en cambio, deixan de existir se o texto se dispón en versos longos. Como ditaban as normas do bo trobar, esta última estrutura orixina, en efecto, un esquema en que todos os versos son rimados e que, por isto, se intúe, en definitiva, como a auténtica e xenuína organización

9 Con Montero Santalla (*As rimas da poesia trovadoresca*, vol. I, p. 215), entendemos por rimema a "unidade rimática abstracta, isto é, o que se simboliza mediante uma letra nas fórmulas rimáticas" e que corresponde "na realidade lingüística e literária a diversas rimas concretas".

10 Polo que á lírica románica medieval se refire, a rima é definida, por exemplo, no anónimo tratado provenzal de Ripoll como a "semblança d'u mot ab altra en la fi, cant a les letres e al accent" (cfr. J. H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London-New York-Toronto: Oxford University Press, 1972, p. 104, ls. 89-90). E, na mesma dirección, as *Leys d'Amors* explican que "en .i. rim cove que sian duy bordo . quar us bordos no fay rim per si meteysh" (cfr. M. Gatien-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, Genève: Slatkine Reprints, 1977, 3 vols., [reimp. da ed. de Toulouse, Bon et Privat, 1841-1843], vol. I, p. 142).

11 Vid. E. Finazzi-Agrò, "Rima", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 576-577; R. Antonelli, "«Rimique» et poésie", in D. Billy (ed.), *Métriques du Moyen Âge et de la Renaissance. Actes du Colloque International du Centre d'Etudes Métriques (1996)*, Paris: L'Harmattan, 1999, pp. 1-14.

12 Para a definición do procedemento na poética peninsular, cfr. G. Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa: Colibri, 1999, p. 47. Para unha análise do procedemento a partir dos principios expostos no tratado galego-portugués así como para os seus precedentes na lírica occitana, vid. Mª del C. Rodríguez Castaño, "A *palavra perduda*: da teoría á práctica", in S. Fortuño – T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. III, pp. 263-285; D. Billy, "L'arte delle connessioni nei *trobadores*", in D. Billy *et al.*, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 11-111 (en particular, pp. 15-17, 19, 21-22). Fronte á definición da *Arte de Trovar*, vid. a inexacta caracterización de Montero Santalla da *palavra-perduda* como "verso carente de rima intraestrófica mas com rima interestrófica" (cfr. Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, vol. III, p. 1454; vid. Ibid., vol. I, pp. 224-225).

da composición. Esta é a razón pola que na análise do procedemento da *palavra-perduda*, caracterizado polo seu virtuosismo –por ser de *moor meestria* segundo o anónimo autor da poética fragmentaria de *B*–, deben ser excluídos textos como o do xograr galego, é dicir, as cantigas "editadas en versos curtos que ofrecen a posibilidade de lectura en versos longos, pois esta anula a falta de correspondencia dos versos impares característica da disposición en versos curtos"[13]. Así pois, como claramente indicaba M. Rodrigues Lapa, "a indicação que nos permite conhecer que o verso é longo e não curto está principalmente na falta de rima"[14].

A organización da cantiga mencionada en versos longos, rimados, vincúlaa ó rexistro poético popularizante[15], que, como se sabe, se caracteriza pola introdución de elementos da natureza utilizados con valor simbólico, e, desde o punto de vista formal, por servirse dunha estrutura estrófica *aaB*[16] que, emparentada coa *retrouenge* francesa, garante as técnicas do paralelismo literal e do *leixa-prén*[17]. De editarse a cantiga en versos curtos, deixarían de funcionar como tales e se asimilarían a outros mecanismos repetitivos da retórica galego-portuguesa (como as *cobras capdenais* ou mesmo o refrán)[18]: como se sabe, este tipo de composicións constrúense a partir de dous principios opostos, o da repetición e o da variación, que se combinan e comple-

[13] Cfr. Rodríguez Castaño, "A palavra perduda", p. 67.

[14] Cfr. M. R. Lapa, "Da versificação medieval", in Idem, *Miscelânea de língua e literatura*, pp. 63-96, concretamente p. 77.

[15] Sobre as características dos textos pertencentes a este rexistro, vid. M. Brea, "Elementos popularizantes en las cantigas de amigo", in C. Alemany Bay *et al.* (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional "La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos"*, Alicante: Universidad de Alicante, vol. II, pp. 450-463.

[16] Segundo J. C. Ribeiro Miranda, este modelo versificatorio é característico da segunda xeración trobadoresca (1220-1240). En palabras do estudoso, "no plano formal, é de chamar à atenção para o *verso longo e cesurado*, particularmente vistoso e anacrónico quando associado ao dístico con refrão, modelo versificatório que ganha imponente presença mas também quase se esgota nos trovadores e jograis desta geração" (cfr. J. C. Ribeiro Miranda, "Alfonsinos, sicilianos e o mundo feudal do ocidente ibérico. Em busca da primeira geração de trovadores galego-portugueses", in A. I. Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 185-203, concretamente, p. 190).

[17] Para o *leixa-prén* na lírica galego-portuguesa, vid. Fernández Guiadanes *et al.*, *Cantigas do Mar de Vigo*, pp. 204-205. Estes procedementos métricos e retóricos atópanse, en efecto, nun bo número de cantigas, que, pola medida dos versos, só poden ser editadas en versos curtos. Así, o esquema *aaB* (o 26 do *RM*), en versos curtos, ligado ós citados mecanismos de encadeamento interestrófico, aparece nas cantigas que en *LPGP* figuran baixo os números 11,8; 22,5; 25,2; 25,19; 25,44; 25,50; 79,25; 83,4; 91,1; 91,3; 91,4; 91,6; 91,7; 93,1; 93,5; 98,1; 98,1; 106,5; 106,18; 106,22; 110,4; 112,1; 128,3; 134,3; 145,8. O esquema *aaBB* (o 37 do *RM*) –e outros análogos como consecuencia dunha maior extensión do refrán (cfr., p. ex., *aaBBB*) ou da existencia dun refrán intercalar (cfr., p. ex., os esquemas *aBaB*, *aBaC*, *aBaBA*)–, vinculado ás técnicas sinaladas en textos con versos que só poden ser curtos por razóns métricas, pode verse en cantigas como as identificadas en *LPGP* como 9,4; 25,43; 83,3; 83,5; 93,8; 114,4; 117,4, 134,4.

[18] Vid. G. Pérez Barcala, "*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa", *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 1, 2006, pp. 29-75.

mentan provocando que o desenvolvemento conceptual do texto se leve a cabo a partir dunha arquitectura acumulativa que adianta e retrasa o discurso poético; mentres que o paralelismo agrupa os pares de estrofas en función da repetición dos versos con lixeiras variacións (maioritariamente sinonímicas), o *leixa-prén*, axudado pola distribución das rimas en *cobras alternativas*, encadea eses pares de estrofas, enlazando e trenzando, por unha banda, as cobras pares e, pola outra, as impares, mediante a reiteración literal do segundo verso dun dístico como inicial do seguinte[19].

Estas consideracións métricas e retóricas conducen a revisar algunhas ocorrencias dos esquemas métricos da lírica galego-portuguesa, na medida en que, cando son posibles as dúas alternativas de disposición textual (en versos curtos e longos), os esquemas rexistrados, por exemplo, no *RM* baixo os números 230 (*abcbD*), 244 (*abcbDD*) ou 240 (*abcbdbEFGF*) –en que os versos primeiro e terceiro das estrofas, ó carecer de rima, constitúen falsas *palavras-perdudas*– poderían reconducirse a outros como o 26 (*aaB*), 37 (*aaBB*) ou 16 (*aaaBB*) respectivamente, pois en versos longos orixinan textos perfectamente rimados, o que levaría a defender a probable inexistencia dos primeiros. A operación ten entre as súas consecuencias, por exemplo, a anulación do esquema identificado no *RM* baixo o número 249 (*abcbDDD*), pois, como ten unha única ocorrencia na cantiga *B* 1292, *V* 898, de Johan de Requeixo (*LPGP* 67,3), pode asimilarse ó 42 (*aaBBB*); e mesmo a desaparición doutros catro esquemas do *RM*, os rexistrados como 216 (*abcbA*), 179 (*abbbA*), 230 (*abcbD*) e 36 (*aabaC*), que Tavani asigna respectivamente a cada unha das catro cobras da cantiga de Martin de Ginzo *B* 1270, *V* 878 (*LPGP* 93,3) que, disposta en versos longos, dá lugar a asimilación de todos eles ó esquema 26 (*aaB*): todos eses esquemas contan cun único rexistro, agás o 230, que se contabiliza no *RM* en 18 pezas, todas elas novamente equiparables ó esquema 26 ó seren editadas en versos longos.

III. A situacións como a descrita para a cantiga de Esquio, deben sumarse outras que afectan a aqueles textos en que, se, polas razóns que se acaban de expoñer (a rima e a dinámica do paralelismo), o corpo estrófico só permite unha disposición en versos longos, o refrán, en cambio, pode interpretarse como formado por un único verso con rima interna ou por dous que riman entre si. Isto é o que pode observarse, por exemplo, na cantiga *B* 1202, *V* 807, de Nuno Treez (*LPGP* 110,3): sen deixar de recoller un esquema con todos os versos curtos (que debe desbotarse polos motivos aducidos), o *RM* consigna tamén outro en versos longos, presentando neste caso a alternativa de dispoñer o refrán ben nun único verso con rima interna –esquema 26

[19] As repeticións ás que dá lugar este mecanismo provocan “a progressão do pensamento (...) sempre no segundo verso das estrofes ímpares, culminando na penúltima estrofe” (cfr. E. Gonçalves - M. A. Ramos, *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)*, Lisboa: Comunicação, 1983, p. 70).

(*aaB*)– ou en dous versos curtos –esquema 37 (*aaBB*)–, asimilándose ambos[20]. A alternativa de disposición do refrán destes textos parece pouco clara, se ben, en opinión de M. R. Lapa, "o refrã (…) deveria ter influído no desdobramento do velho 15-sílabo, porque (...) manifestava já nítida inclinação para o desdobro independente"[21], como, por outro lado, parecen mostrar os manuscritos na maior parte dos casos.

E análogas consideracións poderían facerse extensivas a aqueles textos nos que esa rima *al mezzo* afecta ó refrán e/ou ó corpo estrófico, como pode verse nas cantigas *B* 1635, *V* 1169, de Pero da Ponte (*LPGP* 120,19), e *B* 1236, *V* 841, de Pae Calvo (*LPGP* 112,2). A primeira é susceptible de varias posibilidades de disposición: unha en que toda a cantiga se organiza en versos longos de 15 sílabas a partir dunha estrutura *aaBB* (con rima interna para o corpo estrófico); outra en que un refrán en versos longos rimados segue a un corpo estrófico en versos curtos tamén con rima, en función do esquema *ababCC* (*RM* 99:1); outra en que toda a composición se presenta en versos curtos de 7 sílabas cun refrán constituído por catro versos que utiliza tres rimas –esquemas *ababACBC* (*RM* 78:1) para a primeira estrofa e *ababCDED* (*RM* 114:1) para as dúas restantes–. Para a segunda, a cantiga de Pae Calvo, a organización en versos curtos (pentasílabos rimados) orixina unha estrutura do tipo *ababCACA* (*RM* 112:8), que se pode equiparar a un esquema con versos hendecasílabos que responden á sucesión de rimemas *aaBB* con rima interna na totalidade da cobra.

A disposición de cantigas deste último tipo determinou que, ó manexar a rima como criterio no establecemento textual, para dous escarnios de Lopo Liáns, *B* 1343, *V* 950 (*LPGP* 87,8) e *B* 1342, *V* 949 (*LPGP* 87,9), Tavani e Montero Santalla só contemplen unha estrutura en versos curtos (rimados), de modo que o *RM* consigna para a primeira (*B* 1343, *V* 950) o esquema 72:2 caracterizado pola sucesión de rimemas *abababCCDD* e para a segunda (*B* 1342, *V* 949) o 74:1, *abababCDCD*[22]. Non obstante, a opción de organizar eses

---

[20] Para a asimilación do esquema 37 (*aaBB*, co refrán en versos curtos) ó 26 (*aaB*, co retrouso nun único verso longo), lexitimada pola rima interna no refrán, cfr. as cantigas que en *LPGP* levan os números 22,13 (de Bernal de Bonaval); 47,7; 47,8; 47,10 (de Fernan Rodriguez de Calheiros); 63,62 (de Johan de Gaia); 70,7 (de Johan Garcia de Guilhade); 72,3; 72,7; 72,16 (de Johan Lopez de Ulhoa); 85,5; 85,15 (de Juião Bolseiro); 109,3 (de Nuno Rodrigues de Candarei); 123,2; 123,3 (de Pero de Veer); 151,3 (de Vasco Fernadez Praga de Sandin), etc. No caso de que as dimensións do retrouso sexan maiores e a rima interna permita que dous versos cunha mesma rima se convertan en catro con dúas rimas, a posibilidade de reconducir os segundos ós primeiros tamén parece evidente, como pode verse nas cantigas de *LPGP* 72,8 (de Johan Lopez de Ulhoa); 77,20 (de Johan Servando); 83,9 (de Johan Zorro); 87,8; 87,9 (de Lopo Liáns), etc.

[21] Cfr. Lapa, "Da versificação medieval", pp. 77-78.

[22] Cfr. Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca*, pp. 630-631 (cantigas 1360 e 1359 respectivamente). Significativamente, ambos os esquemas do *RM*, o 72 e o 74, só se rexistran en textos de Lopo Liáns, de xeito que o segundo só tería como ocorrencia a apuntada para *LPGP* 87,9, e o primeiro (o esquema 72) só aparecería, ademais de na outra cantiga comentada, *LPGP* 87,8, en *LPGP* 87,14, tamén da autoría do xograr.

textos en versos longos tamén pode contemplarse e así o suxire D. Billy[23] e se propón igualmente no corpus completo da *LPGP*, onde se establecen os esquemas a13' a13' a13' B6' B6' C6' C6' e a13 a13 a13 B8 C7' B7 C6', respectivamente. Ó editar as cantigas de Lopo Liáns, S. Pellegrini buscou nos códices argumentos que lle axudasen no establecemento textual máis axeitado: para *B* 1343, *V* 950, o estudoso italiano atopa claros indicios de que a estrutura en versos longos (no que se refire ó corpo estrófico) é a única posible, en tanto que "un punto segnato in *B* dopo *minguada*, *canterllada*, *talhada*, *podrida*, *voda*, *rengelhosa*, *fermosa* suggerisce la disposizione in versi lunghi, con rima al mezzo"[24]; paradoxicamente, para *B* 1342, *V* 949, que presenta unha estrutura análoga á anterior, Pellegrini ofrece unha edición en versos curtos que non xustifica, malia que *B* tamén contribuiría, a partir de certos datos materiais, a establecer o seu texto. Non se comprende por que para a edición do primeiro texto se outorga valor ós puntos que aparecen no manuscrito nos lugares referidos e, pola contra, nada se diga ó respecto dos que se poden apreciar para a outra composición no refrán da primeira cobra e na segunda estrofa. Os puntos que Pellegrini observa na primeira cantiga aparecen en liñas de texto que ocupan posicións pares nas estrofas, o que leva ó estudoso a inferir que os puntos en cuestión están sinalando o final dun verso, polo que a liña de texto que figura en posición impar habería que unila á seguinte (isto é, a aquela en que aparece o punto) para conformar o verso completo que el considera longo; a inexistencia de tales puntos no refrán podería contribuír na decisión do estudoso de que cada liña de texto do mesmo sexa un verso e que, polo tanto, teña catro versos curtos e non dous longos con rima interna (Vid. Fig. I). Contraria a esta parece presentarse a disposición da outra peza de Lopo Liáns, pois os puntos, dos que nada di Pellegrini, aparecen desta volta no refrán da primeira cobra nas posicións pares (isto é, despois de *Sevilha* e *maravilha*) –polo que, de adoptar os mesmos criterios manexados polo estudoso italiano para o corpo estrófico da cantiga anterior, non habería dúbidas de que a súa disposición debería ser en versos longos– e na segunda estrofa en posición impar, tras *canterllada* e *pagada*, polo que para Pellegrini non resultaría claro o seu valor e quizais levado pola copia da primeira cobra, reproducida en liñas de texto de 13 sílabas cunha barra (semellante a un ángulo recto) que a dividen en dúas unidades métricas coincidindo coa cesura, optase por unha disposición en versos curtos (Vid. Fig. I).

A complexa situación descrita para as composicións de Lopo Liáns impón ó estudoso analizar a copia das cantigas (particularmente as das que presentan a dobre alternativa de disposición textual) nos códices, isto é, centrarse na filoloxía máis estritamente material. Nos manuscritos obsérvanse, en efecto, marcas –con valores difíciles de establecer en moitos casos–, entre as que se atopan os puntos que en numerosas ocorrencias adoitan

[23] Cfr. Billy, "L'arte delle connessioni", p. 45.

[24] Cfr. S. Pellegrini, "Il Canzoniere di D. Lopo Liáns", in Idem, *Varietà Romanze*, Bari: Adriatica Editrice, 1977, pp. 44-82, p. 64.

delimitar o final de verso ou de hemistiquio[25]. Como sinala M. A. Ramos, "os protótipos de transcrição presentes no *Cancioneiro da Ajuda* e no *Pergaminho Vindel* assemelham-se pela cópia das cantigas em duas colunas por fólio, pela sucessividade dos versos na primeira estrofe, separados algumas vezes por un *ponto identificador de final de verso* e ainda por un espaço previsto para a transcrição musical no *Cancioneiro da Ajuda* e pelas respectivas frases musicais inseridas em seis das sete cantigas presentes no *Pergaminho Vindel*"[26]. Unha situación similar describe J. Montoya Martínez a propósito do códice T.I.1 da Biblioteca do Escorial das *Cantigas de Santa Maria*:

> El uso d*el punto, final de verso*, es mucho más evidente en las estrofas musicadas. Este *coincide, el mayor número de veces, con la rima, esté o no al final de la línea.*
>
> *En ocasiones, este punto* se sitúa en medio y *parece señalar*: bien *los hemistiquios* (el heptasílabo, siempre que el verso es largo de 14 ó 15 sílabas: véase la cantiga VIII); aunque esto no se observa en todos los casos (véase cantiga XV; XXV), (…)
>
> En algunas estrofas se observa un punto final de estrofa o periodal, aunque no en todas[27].

Unha situación distinta da que pode observarse nos testemuños mencionados vén representada polo coñecido como *Pergamiño Sharrer*, que fixo chegar sete cantigas de amor de Don Denis e que se designa coa sigla *D* (anteriormente *T*) no conxunto da tradición manuscrita galego-portuguesa. Segundo o seu descubridor, neste folio –que probablemente formaba parte dun libro de maiores dimensións confeccionado nun *scriptorium* rexio–, "a primeira estrofe tem notação musical e o texto das estrofes seguintes não", pero, con respecto a outros manuscritos musicados, o pergamiño conservado na Torre do Tombo lisboeta presenta "três diferenças notáveis: uma mudança de estilo caligráfico ao passar para as estrofes sem notação musical; *o texto das estrofes escrito continuadamente, como se fosse prosa*; e no fim da última estrofe ou *fiinda*, um espaço importante, de medida variável, antes do começo da próxima cantiga. (…) *A separação dos versos é indicada geralmente por uma barra vermelha*, encurvada na parte superior

---

[25] Para a diversidade de valores do punto, vid. A. Correia, *O* Refran *nos Cancioneiros Galego-Portugueses (Escrita e Tipologia)*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, dissertação de mestrado, inédita, 1992, pp. 76-88.

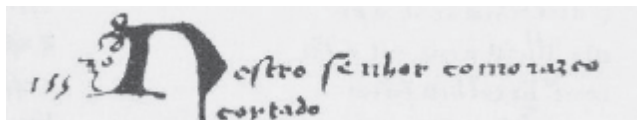
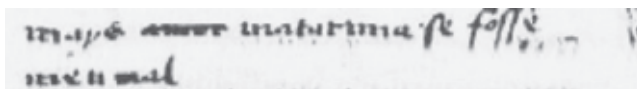
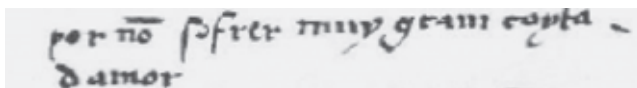
[26] Cfr. Mª A. Ramos, "*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego-portuguesa", in R. Alemany – J. Ll. Martos – J. Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. III, pp. 1335-1353, p. 1335. O destacado da cita é noso.

[27] Cfr. J. Montoya Martínez, "La Puntuación en el códice T.I.1 de las *Cantigas de Santa María"*, in A. Ferrari (ed.), *Filologia classica e filologia romanza: esperienze ecdotiche a confronto (Atti del Convegno, Roma 25-27 maggio 1995)*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 367-386, p. 378. O subliñado é noso.

ou, às vezes, completamente recta, sobreposta, evidentemente, ao texto. Nos códices afonsinos musicados, no *Pergaminho Vindel* e no *Cancioneiro da Ajuda*, só na primeira estrofe encontramos o texto apresentado assim, duma maneira contínua, com pontos para marcar a separação dos versos”[28].

Este uso de puntos (ou outras marcas), máis ou menos sistemático nos testemuños referidos, non se observa con idéntica frecuencia nos códices galego-portugueses que, cara a 1525-1526, ordenou elaborar Angelo Colocci a partir dun *exemplar* que probablemente pertencía a *quel da Ribera*[29]. Polo xeral pode afirmarse que a práctica á que responde a copia da maior parte das composicións en *B* e en *V* é a de facer coincidir cada liña de escritura cun verso. Así o suxire A. Correia:

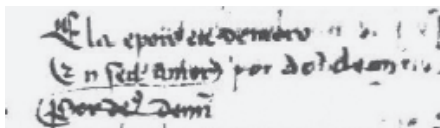
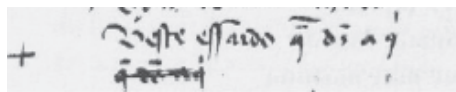
> os copistas quinhentistas terão recebido ordens para começarem todos os versos numa nova linha o que dispensava quer o ponto con valor métrico, quer a maiúscula também com valor métrico[30]

Seguindo esta orde colocciana, cando algún verso non cabía nunha liña, o copista continuaba a reprodución do mesmo na seguinte, deixaba o espazo restante da mesma en branco e copiaba o seguinte verso nunha nova liña, como se pode comprobar nos seguintes exemplos:

(*B* 155, v. 1 da I cobra)

(*B* 156, v. 6 da IV cobra)

(*B* 195, v. 3 da I cobra)

[28] Cfr. H. L. Sharrer, “Fragmentos de sete cantigas d’amor de D. Dinis, musicadas - uma Descoberta”, in A. A. Nascimento – C. Almeida Ribeiro (eds.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991),* Lisboa: Cosmos, 1993, vol. I, pp. 13-29, p. 15-16. O subliñado da cita é noso.

[29] Colocci ordenou presumiblemente a copia de ambas as antoloxías poéticas (*B* e *V*) a partir do *Libro de portughesi* que António Ribeiro (*quel da Ribera*), embaixador de Portugal no Vaticano, lle prestara a Lattanzio Tolomei, coñecido de Colocci. Vid. ó respecto E. Gonçalves, “Quel da Ribera”, *Cultura Neolatina,* 44, 1984, pp. 219-224. Cómpletese este dato coa información proporcionada na n. 43.

[30] Cfr. Correia, *O* Refran *nos Cancioneiros Galego-Portugueses,* p. 81.

Noutros casos, o copista non identifica correctamente o final do verso e algúns deses erros foron subsanados adoptándose solucións diferentes. Unhas veces, o escribán interpretou como comezo dun verso unha sección de texto que, en realidade, constituía o final do verso precedente. En tales circunstancias, esta irregularidade é corrixida por Colocci, que risca ese segmento de texto mal copiado e o reproduce na liña que lle corresponde ó haber nela espazo suficiente para a súa escritura. Desta situación dan conta, por exemplo, dous dos *lais* cos que se inicia o segundo caderno do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* lisboeta. Así, en *B* 4 (*LPGP* 157,18), o copista reproduce en dúas liñas de escritura o segundo verso da terceira estrofa, probablemente porque identifica como un verso diferente, o terceiro da cobra, a secuencia "Por Deus, de mi" –e así o indica claramente a maiúscula inicial coa que comeza–, coa que en realidade conclúe o segundo verso. Colocci puido darse de conta desta anómala reprodución por múltiples razóns (ben porque cotexou posiblemente o texto co orixinal; ben porque reparou en que esta derradeira cobra da composición, tal e como a copiou o escribán, tería cinco versos, fronte ós catro das dúas estrofas anteriores; ben porque a rima do reproducido polo copista como segundo verso desa terceira cobra non tiña correspondencia, ou ben pola distinta lonxitude das liñas de escritura) e decidiuse a emendar este erro de escritura probablemente en dúas fases: na primeira, marcaría cunha liña que parte do trazo vertical do *P* e que ascende ata o final do copiado polo escribán na liña anterior, indicando dese xeito a correcta situación do fragmento que iniciaba coa referida letra; nunha segunda, advertindo a posibilidade de que o segmento en cuestión cabería na liña precedente, decidiríase a tachalo e a copialo do seu puño no lugar que lle correspondía (isto é, como final do segundo verso de *B* 4). O comportamento do humanista é semellante en *B* 5 (*LPGP* 157,28), pois, ó decatarse de que o copista reproduce en dúas liñas de escritura o segundo verso da terceira cobra, ademais de debuxar na marxe esquerda unha *crux*, risca o fragmento transcrito erradamente na terceira liña e reprodúceo na precedente como correspondía:

(*B* 4, v. 1-2 da II estrofa) (*B* 5, v. 2 da III estrofa)

Noutros textos advírtense problemas na transcrición dos versos por parte dos copistas, que aproveitarían toda a liña de escritura sen facela coincidir co final de verso, e probablemente Colocci intentaría solventar tal anomalía

cunha marca[31] que contribuiría á delimitación dos versos e que ben podería ter realizado na previsible fase de cotexo, se non é froito simplemente da perspicacia do humanista no seu achegamento ás composicións: consciente da importancia da rima na construción dos textos (como demostran moitas das súas anotacións marxinais)[32], podería sinalar o final dos versos facéndoos coincidir coa rima, como pode verse, ademais de nas cantigas *B* 143 e *B* 144, sobre as que se volverá máis abaixo (Cfr. *infra* § IV e Fig. VIII), na composición *B* 407 e *V* 18 (*LPGP* 9,3), de Afonso Sanchez, o ilexítimo de Don Denis (Vid. Fig. IIa-b), a respecto da cal M. Arbor Aldea comenta:

> no antecedente dos apógrafos italianos os textos debían estar escritos como prosa. En *V* non hai marcas separativas de verso (...). Estas si aparecen, sen embargo, no Colocci-Brancuti, aínda que non son sistemáticas. Así, o remate do primeiro verso vén marcado por unha barra vertical, o final do segundo e comezo do terceiro por un punto e o final do terceiro por dous puntos. Na cobra segunda, o final do segundo verso está indicado por unha especie de barra, procedemento que marca igualmente o remate do terceiro. Para o resto da estrofa, así como para a terceira cobra, carecemos destas marcas indicativas de final de verso[33].

Noutros casos en que concorren situacións como as descritas, Colocci contribúe á correcta delimitación dos versos con anotacións de tipo métrico, que aparecen en moitos textos poéticos que presentan a problemática de disposición en versos curtos ou longos. A este respecto pode traerse a colación a cantiga de Nuno Treez, que figura en *B* co número 1202 e para a que, no proceso de revisión do códice, o humanista italiano debeu reparar na dispar reprodución dunhas e outras estrofas no manuscrito, particularidade á que obedecen, sen dúbida, as marcas e notas métricas que aseguran a correcta estrutura da cantiga: á dereita dos dous versos que conforman as estrofas I e IV, o humanista debuxa un trazo vertical, ó lado do cal escribe o número "16" en clara referencia á medida de cada un deses dous versos; nas cobras II e III, liga, mediante un trazo similar a un peche de paréntese, cada par de versos curtos, anotando, á altura da primeira parella de versos da segunda cobra e da segunda da terceira, de novo o número "16", que neste

---

[31] Trátase dun ángulo recto ben parecido ó que o humanista utiliza para identificar o inicio do retrouso, análogo ó que en *B* (e en *V*) marca nalgúns casos o comezo dunha composición ó non haber o habitual espazo de separación entre as cantigas (cfr., p. ex., *B* 3, *B* 5, *B* 6) e semellante tamén ó que se emprega neste cancioneiro para delimitar dúas estrofas naqueles casos en que o copista non deixa espazo suficiente entre as cobras que axude a individualizalas (cfr., p. ex., en *B* 5, para distinguir as estrofas II e III; en *B* 131, para illar a *fiinda* da cobra IV).

[32] Vid. G. Pérez Barcala, "Angelo Colocci y la rima románica: aspectos estructurales (Análisis de algunas apostillas coloccianas)", in C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 315-361.

[33] Cfr. M. Arbor Aldea, *O Cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001, pp. 130-131.

caso indica a medida resultante da unión dos pares de versos vinculados co devandito trazo; e, por último, na marxe inferior da columna apunta a correcta medida dos versos das estrofas da composición coa nota "16 syll(abe)" (Vid. Fig. III)[34].

IV. Malia que cabería esperar que unha mesma cantiga presentase análoga distribución dos versos nos dous relatores quiñentistas, como adoita acontecer na maioría dos casos, hai algúns textos para os que ambos amosan diverxencias na copia dos versos, e así o exemplifica claramente a mesma cantiga de Nuno Treez, á que corresponde no códice vaticano o número 807. Mentres que nos dous testemuños o refrán está copiado en dous versos (curtos) que riman entre si (cfr. *supra* § III), para os outros versos das estrofas *B* e *V* compórtanse de diferente forma: o primeiro relator, como se indicou, reproduce os versos das cobras I e IV en dous versos longos e *V* só amosa esta distribución para a IV estrofa, presentándose os versos das restantes cobras que conforman a cantiga como curtos nun e noutro testemuño. As diferenzas entre os dous códices na copia dun mesmo texto requiren volver sobre a controvertida cuestión do antecedente dun e outro testemuño, pois, de ser o mesmo para ambos os códices (cfr. *infra* n. 42), é necesario explicar a distinta copia da que é obxecto unha mesma cantiga nun e noutro apógrafo, e, en definitiva, cuestionar unha vez máis como podía ser a *mise en texte* das composicións dese *exemplar*.

Como se apuntou máis arriba, unha análise da copia dos poemas no *Cancioneiro da Ajuda* (*A*) e no *Pergamiño Vindel* (*N*) permite constatar que, "os versos da primeira estrofe estão dispostos de modo contínuo, e grande parte das vezes, marcados por um ponto separativo. Materialmente, por con-

---

[34] Como xa se ten destacado, entre as preocupacións filolóxicas do humanista italiano estaba a anotación de "il numero delle sillabe (con preferenza per i versi lunghi che il Colocci riconosce anche se la disposizione data dal codice è a versi brevi)" (cfr. V. Bertolucci, "Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi", *Annali dell'Istituto Orientale de Napoli. Sezione Romanza*, VIII, 1, 1966, p. 16). O humanista italiano escribe en *B* apostilas métricas, ás veces acompañadas de trazos de ligazón que contribúen a unir pares de versos curtos nun único verso longo. Entre as apostilas métricas coloccianas relativas a textos que presentan problemas de disposición textual, cfr. "14 . syllab(e)" para *B* 567 (*LPGP* 25,31), "13. syll(abe)" para *B* 631 (*LPGP* 47,10), "14. syl(labe)" para *B* 1135 (*LPGP* 22,9), "14 .syl(labe)" para *B* 1139 (*LPGP* 22,19), "16 syll(abe)" para *B* 1171 (*LPGP* 85,13) –escrita polo iesino tanto á dereita da primeira cobra como na marxe inferior do folio–, "16 syll(abe)" para *B* 1188 (*LPGP* 134,5), *syll(abe)* e *syllab(e)* para *B* 1280 (*LPGP* 91,5) –á dereita da primeira cobra e na parte inferior da columna *b* do folio respectivamente–, etc. En ocasións, as anotacións métricas coloccianas acompáñanse, como se apuntou, de marcas que permiten a ligazón dos versos curtos, como sucede, ademais de na peza de Nuno Treez descrita, na cantiga *B* 1146ª (*LPGP* 77,9), na que, en efecto, alén da apostila "16 syll(abe)" –escrita dúas veces, á esquerda da primeira cobra e na marxe inferior–, Colocci une os vv. 1-2 e 3-4 da segunda cobra para indicar que cada unha desas parellas constitúe una soa unidade métrica, como por outro lado evidencia o feito de que a maior parte do segundo verso desa estrofa apareza copiada polo humanista no final da liña precedente (claro indicio de que constitúen un mesmo verso). Outros exemplos desta práctica de indicar a medida e debuxar trazos de unión dos versos curtos veñen dados pola cantiga *B* 1176 (*LPGP* 85,5), *B* 1180 (*LPGP* 85,15), *B* 1186 (*LPGP* 134,9), *B* 1203 (*LPGP* 110,2), *B* 1270 (*LPGP* 93,3), entre outras.

seguinte, *A* e *R* [*scil. N*] ilustram um mesmo costume. As restantes estrofes são transcritas verso a verso, tanto em *A* como em *R*, mas se o uso de ponto no final de cada verso é regular em *R*, é bastante menos sistemático em *A*"[35]. Polo que se refire ó cancioneiro conservado no pazo lisboeta da Ajuda, a práctica, non sempre regular, pode chegar a ser controvertida no que atinxe a algúns textos que, pertencentes a un mesmo autor, presentarían a dobre posibilidade de edición en versos curtos ou longos. Isto é o que pode apreciarse na sección das cantigas de Pedr'Eanes Solaz, copiadas nos ff. 79r-v: o sector iníciase con *A* 281 (*LPGP* 117,3), na que o uso do punto delimitador de verso é maioritario, e complétase con outras tres composicións, *A* 282 (*LPGP* 117,6), *A* 283 (*LPGP* 117,1) e *A* 284 (*LPGP* 117,7), nas que, salvo en contadas ocasións, o uso do punto con ese valor queda só reducido ás primeiras cobras de cada unha delas. Significativamente a disposición que presentan as cantigas *A* 282 e *A* 283 revela que as primeiras estrofas das mesmas, á vista dos puntos demarcativos, están organizadas en dous versos de 15 sílabas seguidas de dous versos heptasílabos de refrán que riman entre si; se se exceptúa o primeiro verso da segunda cobra da primeira destas dúas composicións, as restantes liñas de texto corresponden a versos curtos ou ós hemistiquios heptasílabos femininos dos versos que nas primeiras estrofas aparecen delimitados como un único verso longo (Vid. Fig. IV). Ambos os dous textos están copiados nos cancioneiros coloccianos en versos heptasílabos en todas as cobras, incluída a primeira. A dispar estrutura destes textos nos distintos cancioneiros (ou, mellor, en *A* fronte a *B* / *V*), no que se refire á primeira estrofa, non é irrelevante á hora de reflexionar sobre cal é a correcta organización dos mesmos.

No que se atinxe ó testemuño musicado que transmite as cantigas de Martin Codax, como tamén se indicou máis arriba, é de regra o uso de punto para individualizar os versos. Ó respecto pode traerse a colación o cantar *Mia irmana fremosa, treydes comigo* (*LPGP* 91,5). Deixando á marxe o deterioro que afecta á cobra inicial, a cantiga presenta no *pergamiño* en todas as estrofas unha maioritaria organización en versos graves de doce sílabas, cada un dos cales remata cun punto, malia non aparecer ó final do verso que precede o refrán na primeira cobra (Vid. Fig. V). En cambio, a copia da cantiga en *B*, onde figura baixo o número 1280, revela problemas na segmentación dos versos, pois só se reproducen como dodecasílabos o *incipit* e o segundo verso das cobras III e IV, copiándose os restantes como curtos (Vid. Fig. VI), disposición esta maioritaria en *V* (886), que só reproduce como longo o verso inicial da cantiga (Vid. Fig. VII). As apostilas coloccianas presentes en *B*, relativas á medida dos versos –"syll(abe)", á dereita da primeira cobra, e "syllab(e)", na marxe inferior do folio– dan conta da perspicacia do huma-

[35] Cfr. M. A. Ramos, "A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais", in C. da Cunha Pereira – P. R. Dias Pereira (eds.), *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, pp. 703- 719, p. 704.

nista no achegamento a estrutura dunha cantiga que, de non organizarse en versos longos (como se reproduce no *Pergamiño Vindel*), non asegurarían a correcta transmisión dun texto con paralelismo literal e *leixa-prén* organizado a partir do esquema *aaB*, isto é, consonte a unha estrutura habitual neste tipo de textos e xa comentada *supra* § II.

A diversidade de situacións presentadas na copia dun mesmo texto en diferentes testemuños obriga, en fin, a determinar os motivos polos que os amanuenses coloccianos (fronte ós hábitos máis coherentes doutros relatores) tiveron problemas na correcta delimitación e establecemento do texto de moitas cantigas e a medida en que estes particulares tiñan algunha relación co posible modelo a partir do que traballaban. Sobre este particular xa se teñen manifestado algúns investigadores, como moi ben sintetiza M. A. Ramos, que, achegando datos ofrecidos arredor deste asunto por diferentes estudosos (entre os que se atopan G. Tavani, E. Monaci e A. Ferrari), proporciona as seguintes explicacións:

> o modelo [scil. de *B* e de *V*] não deveria conter "né le miniature né la notazione musicale o lo spazio per trascriverla". Entretanto, sabe-se que o *exemplar* de *B* estava ainda escrito em gótica, o que autoriza a situá-lo cronologicamente, apesar de conhocermos os limites do uso daquela letra em Portugal. (...) observa-se en *V* distintivo singular que pode contribuir também à delimitação cronológica do seu modelo: o ponto separador utilizado no início do manuscrito para distinguir o fim de cada verso. Já E. Monaci tinha examinado este procedimento: 'le poesie del canzoniere sono scrite per versi. Ma subito nella prima poesia si nota che ogni verso termina con un punto (...). Sembrerebbe dunque che il nostro copista avesse avuto dinanzi un esemplare dove i versi erano scriti (...) come prosa'[36], o que provocou, por vezes, anormal identificação do verso. A. Ferrari, por seu lado, acrescenta: 'lo stesso valga per *B* dove frequentissimi sono gli errori (...) relativi ad errata divisione di versi'. Assim, quanto a *V*, podemos presumir um exemplar em que os versos estavam ainda separados por um ponto e, de modo provavelmente análogo em *B*, os vários erros no reconhecimento de versos podem ser ainda atribuíveis a este cuidado no modelo[37].

Á vista destes datos, a mesma estudosa cuestiónase se "seria, contudo, útil fixar os limites dos desacertos na separação dos versos, isto é, circunscrevem-se à primeira estrofe, ou ocorrem em toda a cantiga?" M. A. Ramos é consciente de que esta investigación podería dar luz sobre o modelo ou modelos dos cancioneiros colocciano galego-portugueses, en tanto que esa análise

---

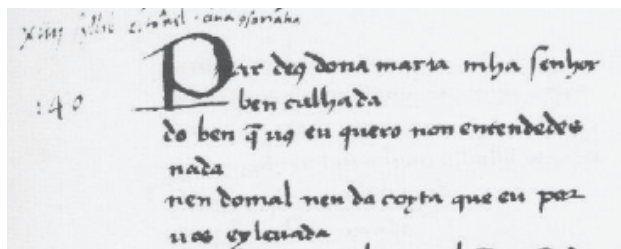
[36] Podería pensarse mesmo que no modelo a cantiga estivese copiada verso a verso con punto ó final, pero sen notación musical, como acontece, p. ex., coas estrofas que seguen á primeira cobra, musicada, no *Pergamiño Vindel* e que estaban transcritas por versos con puntos demarcativos ó final.

[37] Cfr. Ramos, "A separação silábica", pp. 705-706.

contribuiría a esclarecer se seguen un modo de copia semellante ó de *A* e *N* –cunha primeira cobra cos versos ininterrompidos e separados por punto e as restantes copiadas verso a verso– ou outro totalmente diferente, con todas as estrofas transcritas a modo de prosa. Esta última hipótese, adiantada pola estudosa portuguesa, podería verse confirmada pola copia dos textos que en *B* ocupan os ff. 35v-36r: se os folios precedentes conteñen cantigas, transcritas polo copista *c*[38], nas que non se advirten problemas na delimitación dos versos[39], a situación tórnase ben diferente para as cantigas reproducidas nos ff. 35v – 36r, isto é, as pezas *B* 142 – *B* 144[40]: as dúas primeiras pezas presentan a primeira cobra ben copiada, verso a verso, mentres que as restantes estrofas, en todos ou algúns dos seus versos, están escritas a modo de prosa (circunstancia que se dá mesmo xa para a primeira cobra de *B* 144), presentando en tales circunstancias un ángulo que marca os finais de verso e tras o que, nalgunhas ocasións, é mesmo perceptible un punto empregado con este mesmo fin (ás veces de menor visibilidade, porque a raia vertical do ángulo delimitador está xusto enriba do mesmo) (Vid. Fig. VIII)[41]. Ante a copia de que foron obxecto as cantigas que acaban de referirse, cómpre ó estudoso valorar cales foron os motivos que determinaron que o copista *c* se atopase aquí (e non nos textos anteriores) con problemas desta índole. A resposta quizais pase por contemplar a posibilidade de que no antecedente os textos

[38] Exceptúanse *B* 130 (de man dos copistas *b* e *d*), *B* 131 (de *b*) e *B* 132 (responsabilidade dos amanuenses *b* e *c*).

[39] Nin sequera para a composición *B* 140, para a que Colocci indica coa apostila "XIIII syllab(e)" a medida dos seus versos, levado se cadra pola copia dos tres primeiros da primeira cobra, na que, ó non ter cabida cada un deles na liña de escritura, o copista continúa a reprodución dos mesmos na seguinte liña, deixando o espazo sobrante desta en branco, segundo unha práctica de copia xa comentada *supra* (§ III):

140
Par deus dona maria mha senhor
ben talhada
do ben q̃ uos eu quero non entendedes
nada
nen do mal nen da coyta que eu pas

[40] Para a anómala inserción destes textos satíricos na sección de amor do *Colocci-Brancuti*, vid. J. C. Ribeiro Miranda, "O autor anónimo de A 36/A 39", in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 443-458.

[41] Para os *lais* copiados no outro testemuño colocciano (*L*), o *Vat. lat.* 7182, S. Pellegrini ("I *lais* portoghesi del codice vaticano lat. 7182", in Idem, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, 1959), observa unha situación análoga, ó estar nese relator as referidas composicións "scritte non per versi, ma continuamente come prosa, esso ha d'altra parte tavolta maiuscole le lettere che risultano essere iniziali di verso, o segna la fine di un verso con una sbaretta o un punto" (p. 194).

estivesen reproducidos de diferentes formas, isto é, copiados verso a verso para as composicións que anteceden nos folios a *B* 142 – *B* 144 ou transcritos a modo de prosa con ou sen puntos e/ou maiúsculas iniciais (como sucede cos *lais* en *L* ou coas cantigas de amor musicadas de don Denis transmitidas por *D*) que axudaban ou dificultaban a delimitación versal.

As cantigas para as que se teñen ofrecido dúas alternativas de disposición textual (xa en versos curtos, xa en versos longos) ofrecen nos apógrafos italianos distintas posibilidades de copia: algúns textos están en versos curtos en ambos os testemuños, como sucede con *B* 1219, *V* 824; outros son reproducidos nos dous manuscritos en versos longos, e así pode verse no escarnio *B* 1622, *V* 1155-1156, de Afonso Soarez Sarraça; outros presentan nos códices colocciani idéntica alternancia na copia de versos curtos e longos, como acontece coa cantiga de romaría *B* 1142, *V* 734, de Johan Servando (en que os vv. 1-3 da segunda cobra están copiados como longos, fronte ós restantes); outros, por último, amosan para unha mesma cantiga diferente alternancia de versos curtos e longos en cada un dos códices realizados no *scriptorium* de Angelo Colocci, segundo se observa na composición *B* 1100, *V* 691, do xograr Airas Paez, copiada en *B* en versos longos a diferenza do que se observa en *V*, onde só se reproducen dese xeito os versos da primeira cobra e o terceiro da segunda). As diverxencias na copia duns e outros textos nos cancioneiros poden explicarse, seguramente, recorrendo á situación dos mesmos no orixinal. Neste, os versos poderían estar ben delimitados (como sucede para as cantigas referidas nos dous primeiros casos que se acaban de constatar) consonte a un modelo no que, como en *A*, en *N* ou no *Pergaminho Sharrer*, os textos se copiaban verso a verso ou en prosa pero con claras marcas de delimitación versal (puntos, maiúsculas, barras...)[42]. Para as composicións afectadas pola situación descrita para cantigas como a de Johan Servando, pode pensarse que o modelo, copiado a modo de prosa, non sempre presentaba os puntos (ou outras marcas) que axudasen ós amanuenses a unha correcta delimitación dos versos. E, polo que se refire a cantigas como a de Airas Paez, para a que os copistas dun e doutro testemuño se comportaron de forma distinta, cabe pensar que se reproduciron a partir de fontes distintas (o que, polo que se sabe da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa, segue a ser unha cuestión para a que non hai unanimidade entre a crítica especializada)[43], ou máis ben que o orixinal pre-

[42] Sobre a relación do *D* con *B* e *V* explica Sharrer ("Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, p. 25) que se "admitimos que o *exemplar* de *V* e *B* possa ser um manuscrito só [cfr. a nota seguinte], a nossa comparação dos fragmentos das sete cantigas de *S* [*scil. D*] com as cópias correspondentes do século XVI serve para mostrar que aquele códice andava muito próximo de *S*, pelo menos para as sete cantigas e possivelmente para o cancioneiro completo de D. Dinis. (...) A proximidade de *V* e *B* com *S* é evidente até no vestígio esporádico da barra vertical que vemos em *S* para dividir os versos escritos en linha contínua".

[43] A derivación dos dous códices colocciani dun mesmo *exemplar*, contemplada por Gonçalves ("*Quel da Ribera*") e por A. Ferrari, "Formazione e struttura del Canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti. Premesse codicologiche alla critica del

sentaba problemas na delimitación dos versos ó carecer de puntos, marcas ou outros elementos tipográficos que axudasen a tal fin.

Que dous copistas actuasen de forma diferente na copia dun mesmo texto pode vir confirmado por outros manuscritos confeccionados por orde do humanista italiano: cando en 1515 Colocci adquire o códice provenzal *M* (Paris, Bibliothèque Nationale, franç. 12474), mandou elaborar a dous amanuenses unha copia en papel do mesmo, coñecida como g^{1} ou g^{a} (*Vat. lat.* 3205). Se no orixinal os textos poéticos estaban copiados a dúas columnas coas estrofas reproducidas a modo de prosa e cos versos separados por medio de puntos, no seu *descriptus*, cos textos tamén distribuídos en dúas columnas, os versos están claramente delimitados ó transcribirse cada un deles nunha liña de texto diferente (seguramente seguindo unha instrución do iesino), e deste xeito actúan as dúas mans encargadas da elaboración da copia de *M*, agás nos textos que erroneamente o segundo copista reproduce no inicio da súa sección. En efecto, a apostila de Colocci "hactenus bis scripta" no f. 127r de g^{1} dá conta de que a segunda man transcribe ó inicio da súa sección unha serie de textos que xa foran reproducidos ó final da correspondente ó primeiro amanuense, malia o reclamo colocciano "Vas vos" do f. 117v que indicaba claramente a composición de Gui d'Uxel coa que ese segundo copista debía iniciar o seu labor[44]. A pesar da existencia de puntos que no exemplar axudaban claramente a delimitar os versos, nesta sección erroneamente duplicada o copista actúa de formas diferentes, ben escribindo cada verso nunha liña, segundo as delimitacións versais que figuraban no orixinal, ben escribindo nunha liña dous versos distintos que separa por medio dunha barra en moitos casos (Vid. Figs. IX-XI). Despois desa sección inicial duplicada por erro (na que o copista parecía non ter moi claro como

testo (Materiali e note problematiche)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 1979, pp. 27-142, foi discutida en reiteradas ocasións por G. Tavani, para quen "*V* è copia di un canzoniere diverso sia da *B* che dall'antecedente di questo. In pratica, *V* deriverebbe da uno di quegli interpositi che ho a suo tempo ipotizzato tra il subarchetipo (ascendente comune di *VB*) e il canzoniere vaticano, ma dei quali si è da più parti e con persistencia tenacia rifiutata non dico l'esistenza (che nessuno potrà mai garantire) ma l'ipotesi che possano essere esistiti. Che poi gli interpositi da proporre siano soltanto uno (come voleva Jean-Marie d'Heur) o due (come ancora oggi mi ostino a credere), non è in definitiva di grande importanza. Né mi sembra da tenere in gran conto l'obiezione più volte espressa che nell'Italia del primo Cinquecento i canzonieri galego-portoghesi in circolazione non potevano essere più d'uno e che il riferimento colocciano a 'il libro di portughesi', lasciato (ad un certo Messer Ottavaiano) da monsignor Antonio Ribeiro lo confermi: altrove ho avuto modo de precisare che l'uso di 'il' in luogho di 'un' non è sufficiente a suffragare l'ipotesi dell'unicità del libro in questione" (cfr. G. Tavani, "Le postille di collazione nel canzoniere portoghese della Vaticana (*Vat. lat.* 4803)", in *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, pp. 307-314, concretamente, p. 311).

[44] Para a nota colocciana de cotexo de g^{1} con *M*, así como para a data de elaboración do *descriptus*, vid. C. Bologna, "Sull'utilità di alcuni *descripti* umanistici di lirica volgare antica, in S. Guida – F. Latella (eds.), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno (Università degli studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 Dicembre 1991)*, Messina: Sicania, 1993, vol. II, 531-587, p. 546. Para algunhas das diferencias entre o *exemplar* e a copia, vid. G. Pérez Barcala, "Aspectos fonéticos y léxicos de las anotaciones de Angelo Colocci en el libro di *poeti limosini*", *Critica del testo*, III, 3 (2000), pp. 947-980, concretamente pp. 953-954.

transcribir os versos), no resto da parte que copia actúa en xeral de modo uniforme escribindo cada verso nunha única liña (mesmo continuándoa na seguinte cando non lle cabía nunha soa e deixando o espazo restante da mesma en branco, o que, igual que sucede en casos de *B* xa referidos –cfr. *supra* § III–, é un claro indicio da delimitación versal).

Se as pautas polas que se rexe a copia dos textos de *M* no seu *descriptus* foron, como pode observarse, a de facer coincidir cada liña cun verso, debe concluírse que a esta mesma estratexia obedecería a reprodución das cantigas nos cancioneiros galego-portugueses copiados, como aquel, por orden de Colocci. Sen que se poidan desbotar outras razóns (como a carencia de espazo para copiar os textos a dúas columnas, a falta de pericia[45], o cansazo producido pola copia continuada de textos ou a incomprensión ou mesmo a inexistencia de indicacións puntuais por parte do iesino[46]), as diverxencias na copia dos versos dentro dunha mesma cantiga entre os dous relatores quiñentistas deben explicarse, polo menos nunha parte nada desprezable, como resultado do intento de reproducir un antecedente no que había puntos con valores diversos, entre os que estaba o de destacar o final de hemistiquio ou de verso, ou no que podía non haber esas utilísimas marcas que axudasen a unha correcta reprodución do orixinal. Colocci tería reparado no particular escribindo as oportunas notas métricas e/ou marcas de distinto tipo que unían os hemistiquios ou partes que conformaban cada un dos versos da estrofa, como pode verse en cantigas como as de Nuno Treez ou Martin Codax reproducidas a modo de exemplo neste traballo.

O estudo destes aspectos, dos que aquí só se achegaron algunhas mostras, contribuirá a coñecer mellor a fenomenoloxía da copia dos textos nos cancioneiros galego-portugueses do século XVI, a imaxinar cómo podía ser o antecedente a partir do que aqueles se copiaron e/ou as fontes diversas que naquel acabaron confluíndo[47]. E todas estas cuestións, unidas a aspectos

---

[45] "Tal como sucede no *Pergaminho de Vindel* ou no *Cancioneiro da Ajuda*, as ornamentações, as cores, a pauta musical, as várias formas de disposição do texto, os diversos tipos de letra e tantos outros elementos gráficos seriam certamente abundantes e nem sempre facilitariam o trabalho a alguém situado numa época e num ambiente em que a gramática do manuscrito era já bem diversa (cfr. Ribeiro Miranda, "O autor de A 36/A 39", p. 454).

[46] Que Colocci puido dar indicacións a un copista a partir dunha determinada altura é algo que E. Gonçalves confirma a propósito da actividade realizada polo copista *a* de *B*, pois, entre os ff. 111-125 non distingue entre iniciais de estrofa e de cantiga e non diferencia entre o espazo deixado entre dúas cantigas e dúas cobras, polo que "tal vez por ordem do humanista, a partir do fol. 125, texto nº 538, o copista passa a marcar o início dos textos com uma inicial de maiores dimensões e ornada, distinta das capitais que usara até então e que agora usará apenas para começar as estrofes. Será este o procedimento do copista *a* nos restantes sectores do *cancioneiro* em que intervém, mas, esporadicamente em alguns lugares, e sistematicamente no caderno 36 e nos primeiros fólios do 37 até à cantiga nº 1493, usa de novo capitais romanas cheias, tanto para iniciar textos como para iniciar estrofes" (cfr. E. Gonçalves, "Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades", *eHumanista*, 8, 2007, pp. 1-27, p. 7).

[47] Vid. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco: a estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV,* Lisboa: Colibri, 1994.

métricos, poden ser de axuda no correcto establecemento textual dalgunhas cantigas para as que se ofrecen diversas posibilidades de disposición, facendo así necesaria una revisión dalgúns esquemas métricos dos textos galego-portugueses e consecuentemente dalgúns dos tipos de correspondencias paralelísticas, pois como xa explicaba M. Rodrigues Lapa:

> Deve manter-se, nas edições da nossa poesia trovadoresca, a integridade dos versos longos, especialmente dos de 13 e 15 sílabas. É esse um preceito, que nem todos os editores seguem à risca, mas que se torna indispensável para o estudo completo da versificação galego-portuguesa[48].

[48] Cfr. Lapa, "Da versificação medieval", p. 71.

APÉNDICES

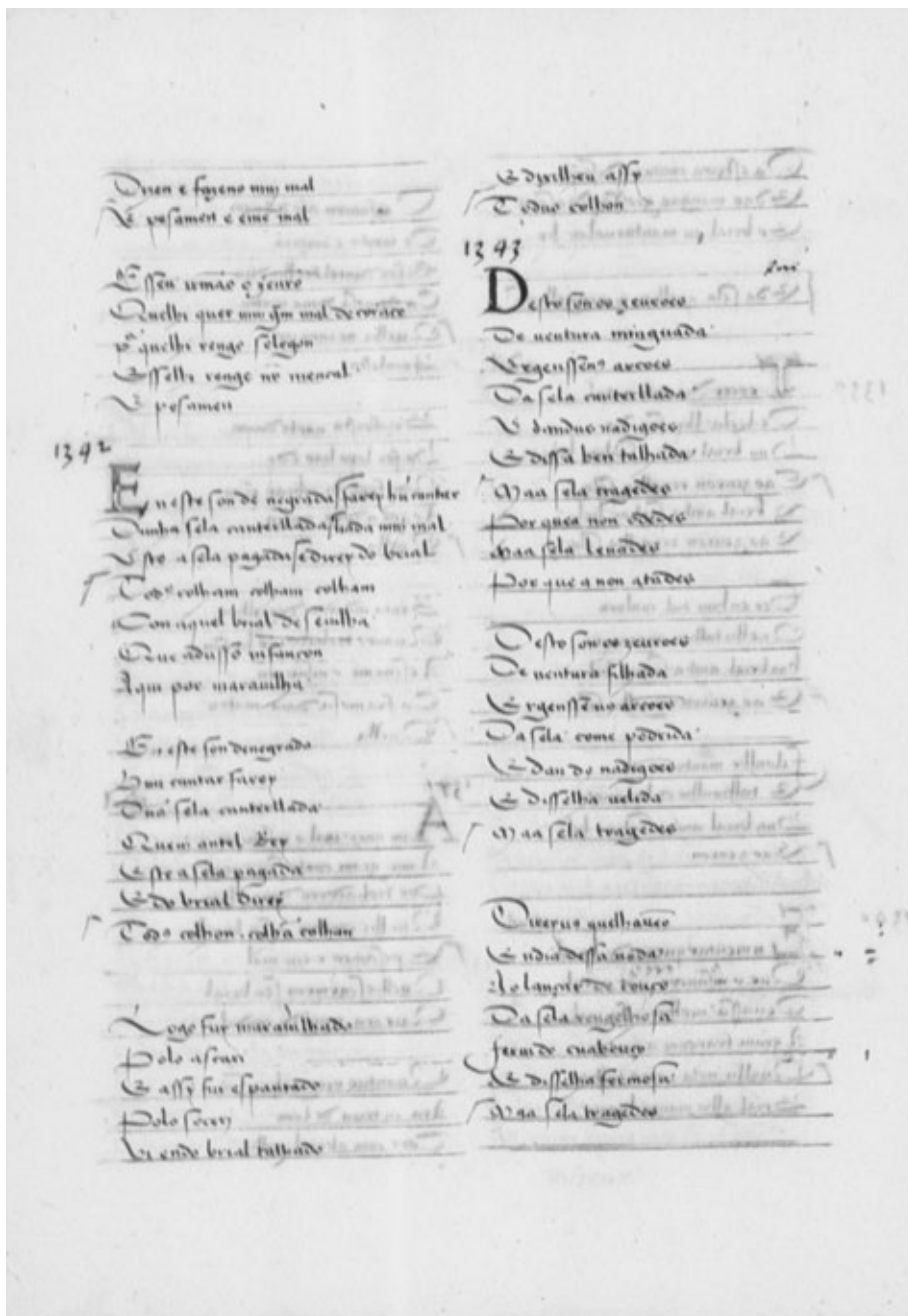



Fig. I. *B* 1342-1343 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), f. 287v.

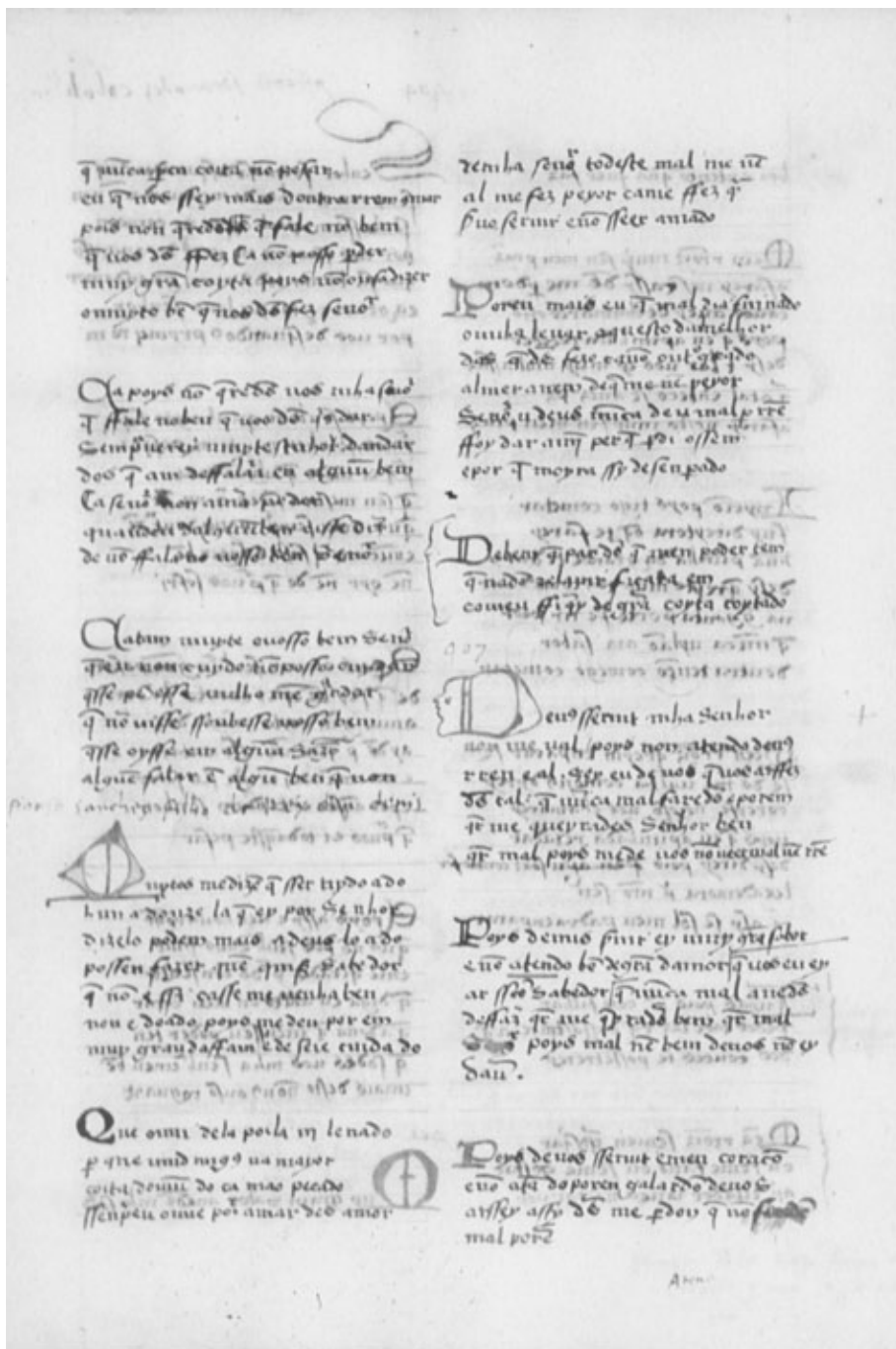



Fig. IIa. *B* 407 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), ff. 90v-91r.

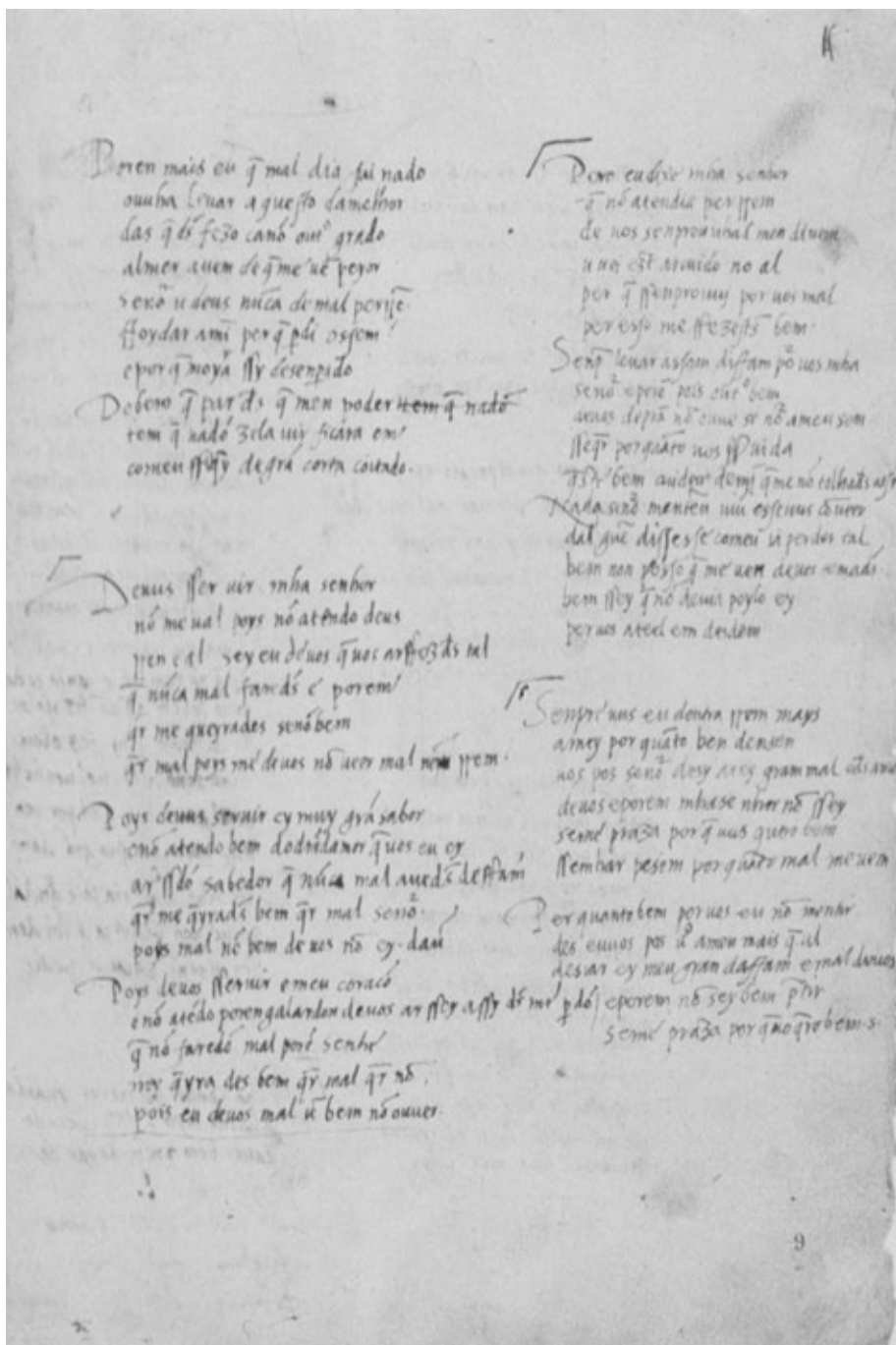



Fig. IIb. *V* 18 (*Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*), f. 6r.

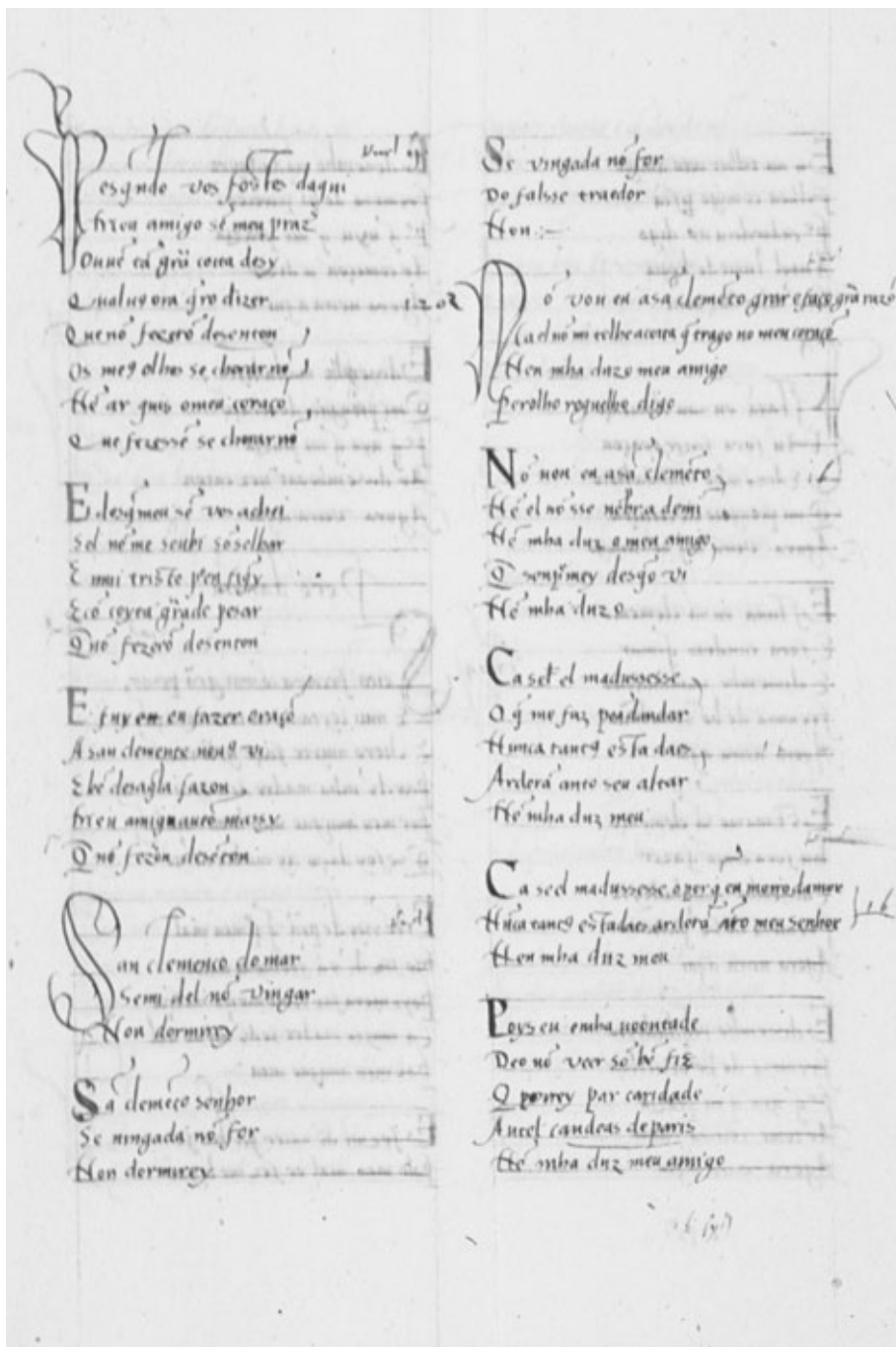



Fig. III. *B* 1202 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), f. 255r col. *b*.

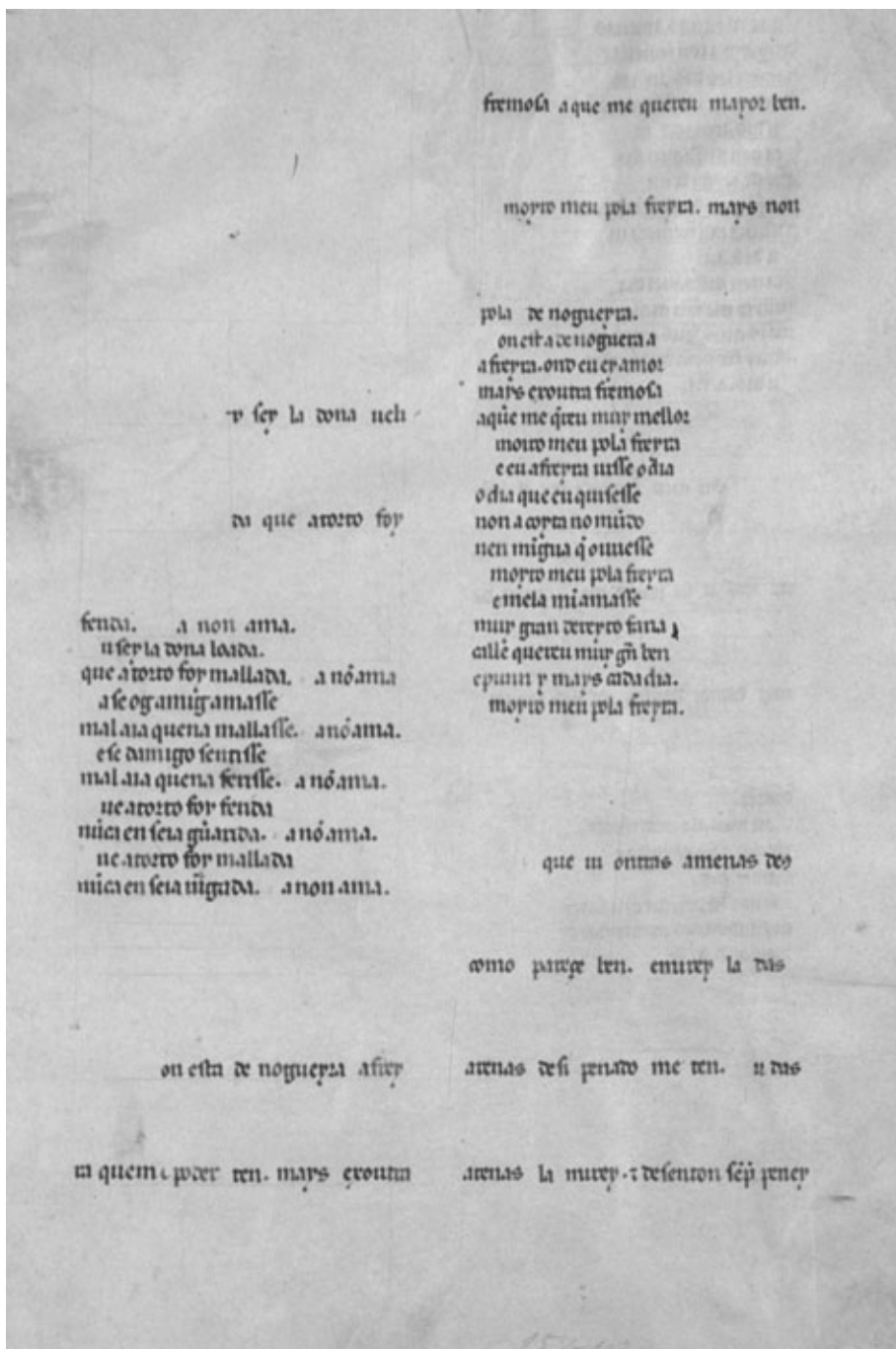



Fig. IV. *A* 282-283 (*Cancioneiro da Ajuda*), ff. 79r-v.

Fig. V. *N* 3 (*Pergamiño Vindel*), cols. *a-b*.

E ay deus se uerrá cedo

Ondas do mar levado
Se uistes meu amado
E ay deus

Se uistes meu amigo
O por que eu sospiro
E ay deus

Se uistes meu amado
O por que ei gram cuydado
E ay deus

Mandadey comigo
Ca uen meu amigo
E hirey madre Vyuo

Comigu'e mandado
E uen sane vyuo
hirey

Ca uen meu amado
E uen uyuo sano
hi

Ca uen sane vyuo
E del Rey amigo
hirey

Ca uen vyuo sano
E del Rey priuado
hirey

Mha irmana fremosa treydes comigo
A la ygreia de uigo
hu e o mar salido
E miraremolas ondas

Mha irmana fremosa
Treydes de grado
A la igreia de uigo
hu e o mar levado
E miraremolas ondas

A la igreia de uigo
E o mar salido
E ueira hi madre o meu amigo
E miraremolas

A la igreia de uigo
E o mar levado
E ueira hy madre meu amado
E miraremolas

Ay deus se sabora meu amigo
Com eu senlheyra estou en vigo
E uou namorada

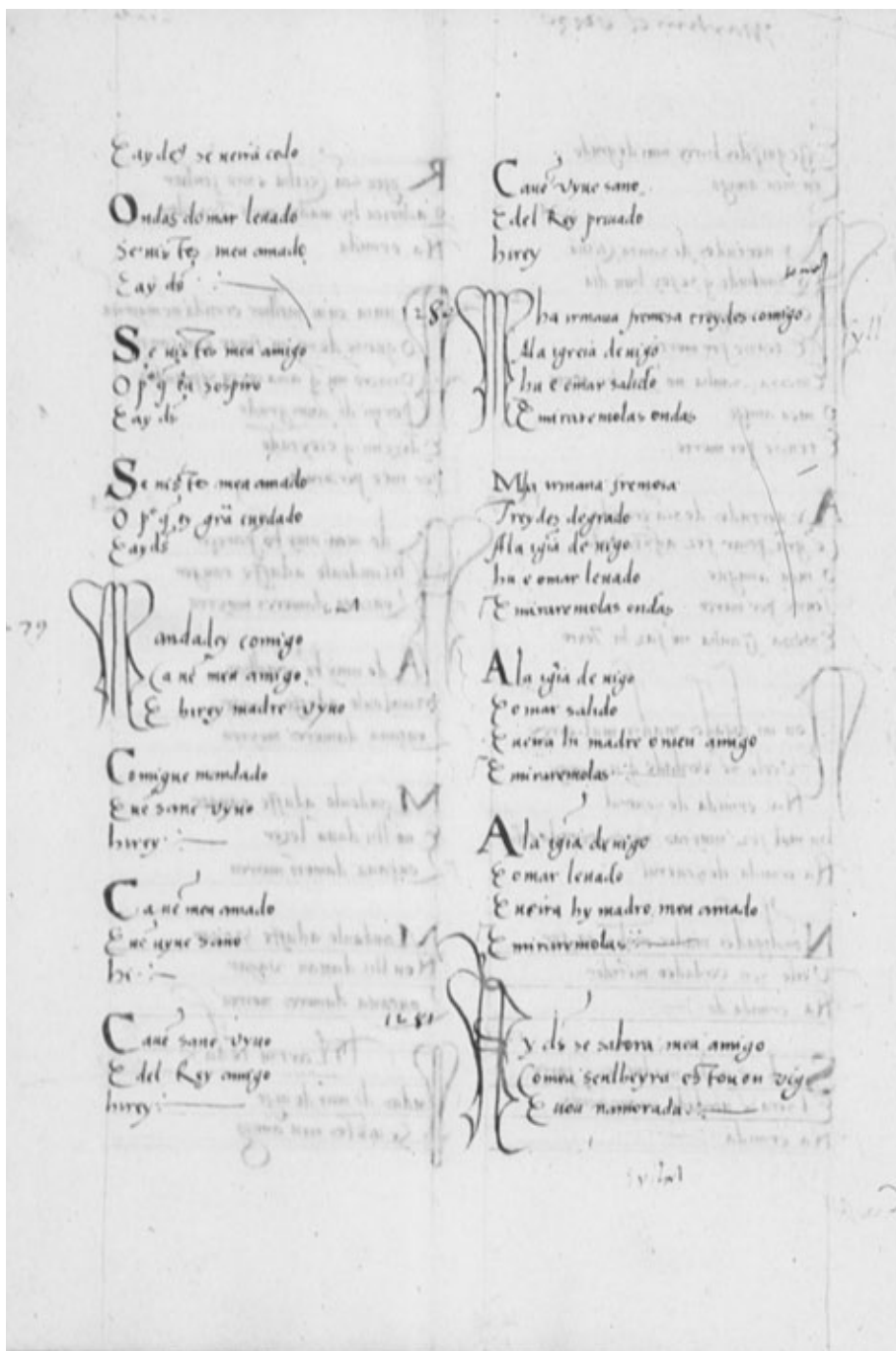



Fig. VI. *B* 1280 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), f. 269v.

Martin Codax

883 Ondas do mar de uigo
se uistes meu amigo
cay deus se uerra cedo
Ondas do mar leuado
se uistes meu amado
cay deus
Se uistes meu amigo
o por que eu sospiro
cay deus
Se uistes meu amado
o por que ey gran cuydado
cay deus.

Mandad e comigo
ca uen meu amigo
hirey madr' a uigo
Comigu' mandado
ca uen meu amado
hirey
Ca uen meu amigo
e uen san e uyuo
hirey
Ca uen meu amado
e uen uyuo e sano
hirei
Ca uen san e uyuo
e del rey amigo
hirey
Ca uen uyuo e sano
e del rey priuado
hirey

Mha irmana fremosa treydes comigo
a la igreia de uigo
hu e o mar salido
e miraremolas ondas
Mha irmana fremosa
treides de grado
a la igreia de uigo
e o mar salido
hu e o mar leuado
e miraremolas ondas
A la igreia de uigo
e o mar salido
e uerra hy madre
o meu amigo
e miraremolas
A la igreia de uigo
e o mar leuado
e uerra hy madre
meu amado
e miraremolas

Ay deus se sabora meu amigo
como eu senlheyra estou en uigo
e uou namorada
Ay deus se sabora o meu amado
como eu en uigo senlheyra manho
e uou namo.
Como eu senlheyra estou en uigo
e nenhas guardas non se comigo
e uou na

Fig. VII. *V* 886 (*Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*), f. 139v.

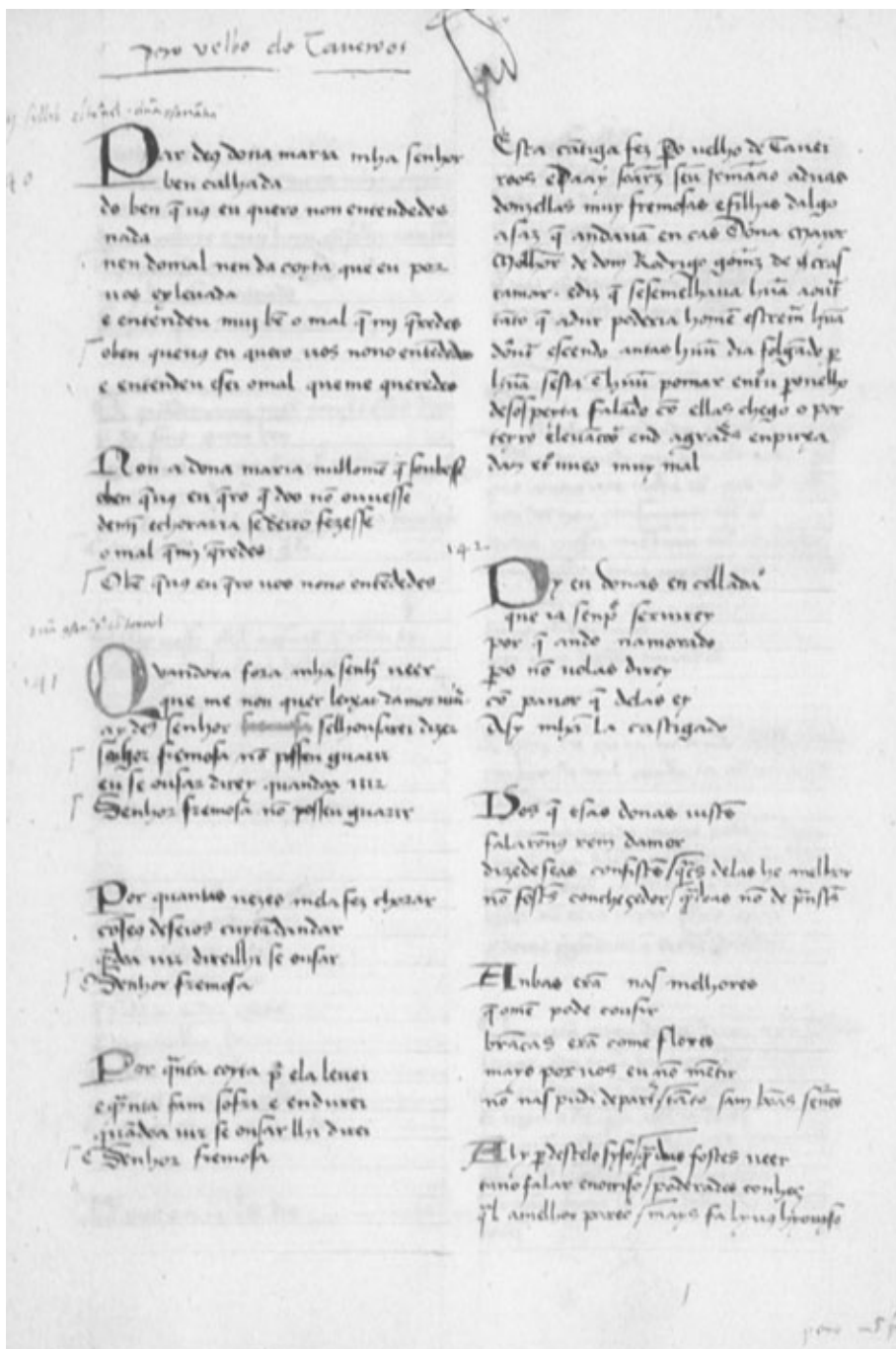



Fig. VIII. *B* 142-144 (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), ff. 35v-36r.

Fig. IX. Paris, Bibliothèque Nationale, franç. 12474, f. 36r.

Fig. X. *Vat. lat.* 3205, f. 112v.

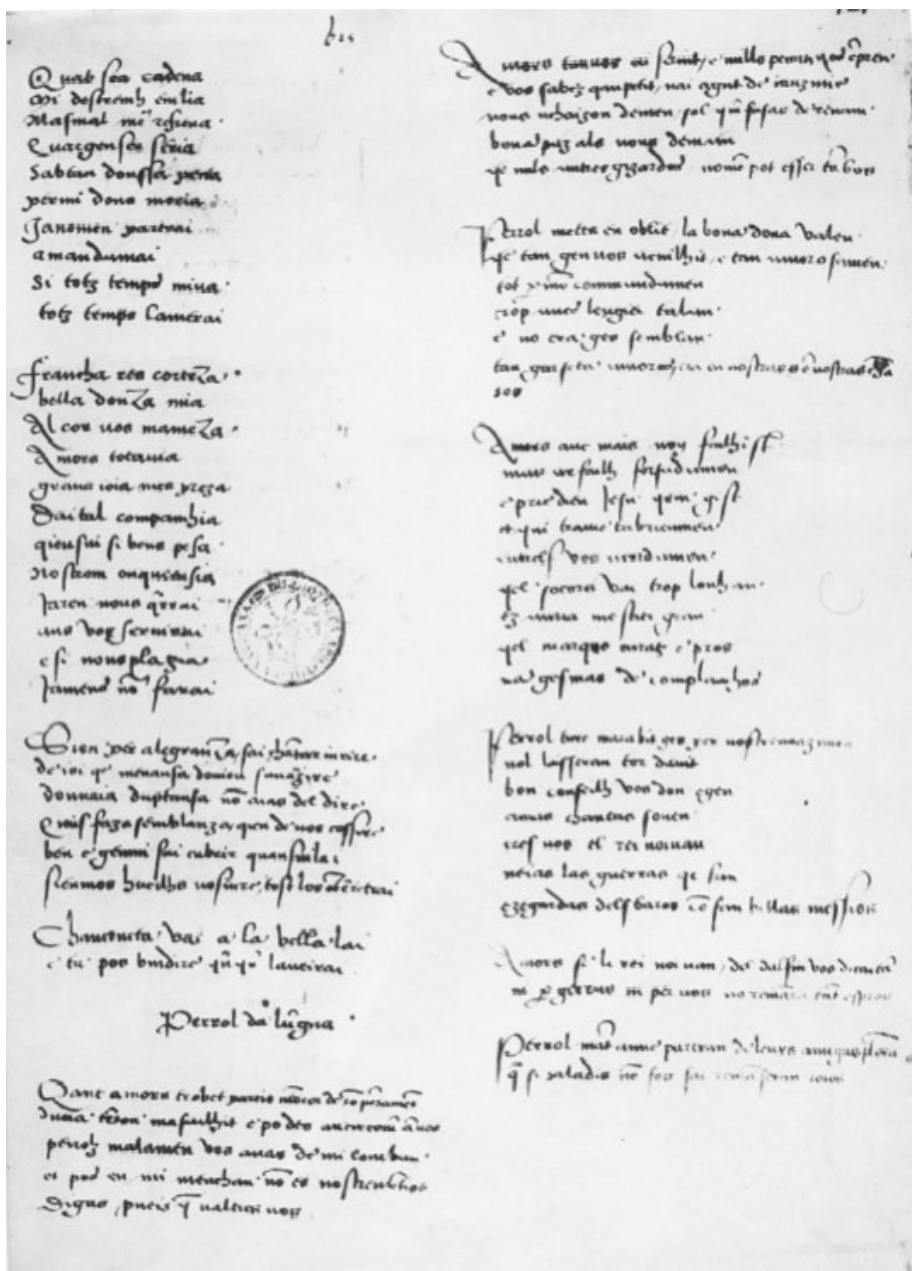



Fig. XI. *Vat. lat.* 3205, f. 121v.

A “DONA LOADA QUE A TORTO FOY MALHADA”: ¿UN CASO DE VIOLENCIA DE XÉNERO?

Elvira Fidalgo
Universidade de Santiago de Compostela

O cancioneiro de Fernan Velho está constituído practicamente por cantigas de amor, pois dos doce textos que conservamos del só dúas cantigas se apartan do rexistro: unha é unha cantiga de amigo e a outra pertence ó xénero de escarnio. Unha lectura rápida lévanos a tirar as precipitadas conclusións de que o trobador se move entre os motivos máis tópicos da cantiga de amor, que innova algo na súa cantiga de amigo porque nos presenta a unha amiga celosa que decide retirarlle o seu amor a un namorado que din que anda con outra, e que a súa calidade literaria lle permitiu participar cunha moi enxeñosa composición no ciclo de escarnios que teñen como protagonista a unha das máis famosas soldadeiras, a María Balteira, ben coñecida, polo que parece, na corte afonsina.

Non obstante, unha lectura máis detida das cantigas amorosas, permítenos calibrar a auténtica habilidade poética de Fernan Velho[1], pois é quen de transitar pola manida *topica* para sacar á luz unha aresta nova con que sorprendernos. Nalgunha cantiga, o trobador insiste en pedirlle a Deus aínda maior coita da que sofre, non porque esta aínda sexa lixeira e boa de levar, senón porque el confía que, aumentando as súas penas, a terrible dor o leve irremisiblemente á morte para deixar, así, de sufrir. Como Deus parece desoír esta súplica, o namorado matina en como podería escapar a esta desesperada situación, e só atopa dúas saídas que non son as escollidas con máis frecuencia polos seus compañeiros de escola. Unha é a confesión do seu amor e dos seus tormentos a quen os causa, a *senhor*, sabedor de que isto lle pode custar a vida, pois se hai algo que provoque a *sanha* da dama é precisamente que a fagan partícipe dunha situación que ela non ten interese en coñecer. A outra saída é o abandono da muller amada, o que equivale ó abandono do señor por parte do vasalo, actitude que non os deixa moi ben parados nin a un nin a outro, segundo o código do feudalismo, e que carrexa, igualmente, a morte do namorado. Por riba destas impresións rápi-

[1] Editado por G. Lanciani, *Il canzoniere di Fernán Velho*, L’Aquila: Japadre, 1977.

das, destaca tamén a compracencia do trobador no seu propio sufrimento, que el interpreta como o único xeito de agradar á *señor* que o causa, e, por outra banda, como medida da calidade moral da súa dama, pois só unha muller de tanto prestixio pode causar unha dor tan grande.

Pero do mesmo xeito que entre o seu corpus, abondo aínda que non excesivo, nos sorprende a maliciosa cantiga dedicada á Balteira, construída sobre un enxeñoso xogo de equívocos, e que de entre os numerosos motivos que fan das cantigas de amigo uns textos excepcionais na poesía románica, el escolle aínda o dunha muller anoxada e vingativa, que castiga o namorado sabendo que lle vai doer a ela tanto coma a el, tamén sobresae entre as cantigas de amor unha de xeito especial porque o trobador menciona o casamento –con outro– da muller que el ama (*A* 258, *B* 453, *V* 47; 50,9[2]):

> Quant' eu de vós, mha senhor, receey
> a ver, de-lo dia en que vus vi,
> dizen-mh-ora que mh-o aguisa assy
> nostro Senhor, como m' eu receey:
> de vus casarem; mays sey hunha ren,
> se assy for: que morrerey por én!

Como se pode apreciar, a partir destes versos pódese albiscar que o trobador cometeu a imprudencia de se namorar dunha muller que, ou estaba prometida a outro (pois a terceira cobra recoñece que este medo o tivo desde o primeiro momento en que a viu e lle falou), ou que no curso do seu namoramento a prometeron con alguén que, desafortunadamente para o trobador, non é el. Pero nin nesta primeira estrofa nin nas outras dúas que compoñen o resto da cantiga se fai ningunha alusión ós sentimentos da muller diante do seu matrimonio.

Este texto de Fernan Velho é unha das pouquísimas cantigas que mencionan o casamento da *señor* nas cantigas de amor galego-portuguesas, xa sexa directa ou indirectamente. De maneira explícita, o primeiro trobador que se serve deste motivo para compoñer unha cantiga que resulta, así, absolutamente novidosa nunha escola poética onde apenas hai referencias ó estado civil da muller cantada[3] é Pay Soares de Taveirós en *Meus ollos, quer vus Deus fazer*[4]. Nesta cantiga, o trobador, que desenvolve a súa actividade poética nas primeiras décadas do s. XIII, escolle a posición do namorado que se apiada

[2] Esta última indicación fai referencia a M. Brea (dir.), MedDB2, *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (<http: // www.cirp.es>). A primeira cifra indica o trobador e a segunda a composición.

[3] A cuestión foi tratada por Mª C. Vilhena en *Presença e função do marido na lírica trovadoresca* (separata do Boletim nº 37), Angra do Heroismo, 1979 e en "A amada das cantigas de amor: casada ou solteira?" in *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, 1991, pp. 209-221.

[4] (*A* 34, *B* 149; 115,7). Vid. G. Vallín, *Las cantigas del trovador Pay Soarez de Taveirós*, Barcelona: Universidad Autónoma, 1995, pp. 175-182.

dos propios ollos (que aparecen personificados, desempeñando a función de interlocutores de quen lles fala), que son os que máis sofren porque teñen que ver como a muller amada, que nunca quixo corresponder ese amor, se vai casar con outro, tal como declara na segunda estrofa:

> Ca vos faran cedo veer
> a por que eu moiro, casar;
> e nunca me d' ela quis dar
> ben, e non poss' or' entender
> por que vus faz agora Deus
> tan muito mal, ay ollos meus!
> (vv. 7-12)

Teremos que esperar algúns anos aínda, e trasladármonos á corte afonsina para atopar as seguintes referencias. Unha é a xa mencionada cantiga de Fernan Velho e a outra, a dun dos seus colegas de escola, ben coñecido tamén nos círculos do Sabio (igual que o anterior), o xograr Lourenço:

> Senhor fremosa, oy eu dizer
> que vus levaron d' u vus eu leixei
> e d' u os meus olhos de vós quytey:
> aquel dia fora ben de morrer
> eu, e non vira atan gran pesar
> qual mi Deus quis de vós amostrar.
>
> Porque vos foron, mha senhor, casar
> e non ousastes, vós, dizer ca non:
> por én, senhor, assy Deus mi pardon,
> mays mi valera ja de me matar
> eu, e non vira atan gran pesar
> qual mi Deus quis de vós amostrar.
> (B 1102, V 693; 88,15)[5]

[5] Este texto de Lourenço, á parte de mencionar de xeito explícito que a súa señor vai *casar*, inclúe o verbo *levar* (*que vus levaron d' u vus eu leixei*), co que parece iniciarse o proceso do casamento, pois a muller é levada –supostamente– da casa dos seus pais cara á casa do seu futuro esposo. Apoiándose na correlación que podería xunguir estas dúas accións, X. B. Arias Freixedo inclúe no corpus de cantigas que desenvolven o motivo do casamento da señor aínda outros tres textos máis (dous do de Taveirós, *A ren do mundo que mellor quería* e *Como morreu quen nunca ben,* e outro de Roy Fernandiz de Santiago, *Se hom' ouuesse de morrer*) que, aínda que non mencionan o verbo *casar,* si fan alusión á obrigada partida da muller, seguramente para casar –supón el–, o que provoca unha dor semellante á que experimentan Lourenço ou Fernan Velho diante do matrimonio da súa dama. Vid. X. B. Arias Freixedo, "O motivo do 'casamento da senhor' nas cantigas d'amor", in D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo,* Vigo: Galaxia, 1998, pp. 123-134. Pola súa banda, tamén G. Vallín, *Las cantigas del trovador,* p. 177 fala dun "pequeno ciclo" que conforman as cantigas 115,7 e 115,3, pero exclúe a 115,2.

En ambos os dous textos, a muller é apostrofada como adoita ser habitual na cantiga de amor, é dicir, como *senhor* (cos determinantes habituais *mha, fremosa*)[6], o cal indica que a muller que vai casar é a mesma que o trobador ama e serve, aínda que, como vemos, de nada lle vale tanta entrega. O apelativo *señor* non sinala máis que a relación existente entre a muller e o trobador; non obstante, temos que supoñer que esta *señor* correspondese en idade, estado civil e situación de dependencia económica á moza que coñecemos polas cantigas de amigo, que adoita ser nova, estar solteira e, se cadra, estar namorada aínda que estes amores non sexan do agrado da súa nai, que é a que parece ter autoridade sobre ela no aspecto emocional. Tendo en conta que esta muller solteira ten pouca capacidade de decisión no que ó seu matrimonio se refire, xa que, como é de todos coñecido, os enlaces matrimoniais adoitaban ser concertados atendendo a criterios económicos ou de relacións sociais e alianzas de liñases por parte dos seus pais –do seu pai, para ser máis exactos–, é fácil supoñer que estes non sempre acertarían co elixido, de xeito que os intereses dos maiores raras veces coincidirían cos da rapaza. A este desencontro emocional habería que engadir que as mulleres debían sacrificar un contorno psicosocial coñecido, onde ela estaba protexida dentro dunha rede de afectos familiares, para inserirse nun ámbito descoñecido, onde o marido seguía mantendo o seu propio contorno afectivo e autoritario porque era costume que a muller abandonase o seu fogar e fose enviada á casa do home onde ía desenvolver a súa vida de casada. E con frecuencia, esta muller que era arrincada do seu medio non era máis que unha meniña. Por iso é razoable pensar que nos textos referidos, aínda que non se mencione directamente o casamento, se poida igualmente supoñer que este se vai levar a termo xa que fan alusión á partida da moza, e nós podemos intuír que con desgusto porque ten que abandonar a casa familiar para unirse, na maioría das veces, a un marido escollido por outros e que non é do seu agrado. Pero se a muller está ben deseñada para algo, é para obedecer as ordes dos homes[7]. O texto de Roy Fernandiz de Santiago é moi significativo neste sentido:

[6] Nos outros textos de Pay Soarez de Taveirós, o autor refírese a ela a través de perífrases que expresan o amor que sinte o namorado (*A ren do mundo que melhor queria, A ren do mundo que eu mais amava, A* 32, *B* 147; 115,2), expresión que repite case exactamente noutra cantiga (*Como morreu quen nunca ben, A* 35, *B* 150; 115,3) na que manifesta de novo a dor do namorado porque ten que soportar a visión dun acto que nunca pensou que puidese producirse, probablemente, o casamento da muller amada que é levada por quen non a merece (*e quen a viu levar a quen / a non valia, nen a val,* vv. 18-19). O mesmo sucede na cantiga de Roy Fernandiz de Santiago que se vale de idénticas perífrases: "*da ren que mais soubess' amar / de quantas Deus quis fazer*" (*A* 308, *B* 900, *V* 495; 143,18, vv. 3-4).

[7] Vid. S. Vecchio, "La buena esposa", in G. Duby – M. Pierrot (eds.), *Historia de las mujeres. Vol. II. Edad Media,* Madrid: Taurus, 2000, pp. 147-174.

Se om’ ouvesse de morrer,
senhor, veendo gran pesar
da ren que mais soubess’ amar
de quantas Deus quiso fazer,
eu non podera mais viver
u vus foron d’ aqui filhar,
a força de vos e i levar,
e vos non puid’ eu i valer!
(vv. 1-8)

Tamén Pay Soarez de Taveirós recolle este motivo e mestúrao aínda co outro de ver como se fan realidade os máis funestos temores, pois se ve obrigado a presenciar como a muller que ama se vai do lugar onde habita e *a leva*[8] alguén que non a merece:

Como morreu quen amou tal
dona que lle nunca fez ben,
e quen a viu levar a quen
a non valia, nen a val:
ay, mia sennor, assi moir’ eu!
(vv. 16-20)

Estes textos poderían estarse facendo eco dunha realidade que se confirma en moitos outros e de carácter moi diverso[9]. A historiografía demostra que a voz da muller non se oía cando se concertaba o seu matrimonio, por moito que este condicionase o resto da súa vida, pois debería ser para sempre. Barallábanse cuestións como parentesco entre liñaxes, alianzas políticas ou económicas, dotes ou, incluso, confirmación da paz acadada entre dúas familias ou reinos, pero non se atendía á vontade da muller que era, en realidade, o centro da transacción. “A esta *prenda* e *instrumento* de concordia se le asigna un papel que sobrepasa su destino individual y sus aspiraciones personales”[10]. É certo que esta situación é válida para as clases nobres e acomodadas e que entre os campesiños e as clases da pequena burguesía os costumes matrimoniais resultaban menos represivos para a muller. Como

[8] Repárese en como se xoga coa polisemia do verbo *levar* neste contexto: ‘conducir alguén cara a un sitio’, ‘acadar algo, gañar algo’, neste caso, alguén, e ‘merecer’.

[9] Vid. a análise da situación da muller dentro da familia e do matrimonio que, a partir das crónicas e de diferentes documentos notariais, leva a cabo Cl. Opitz, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)” in Duby – Pierrot, *Historia de las mujeres*, pp. 340-410, especialmente pp. 343-363. Vid. igualmente, Ph. Ariès – G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus, vol. III, 1991; J. Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1987, especialmente pp. 295-322 (“La mujer y la familia”), e J. M. Nieto Soria, “La mujer en el *Libro de los Fueros de Castiella* (aproximación a la condición sociojurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII)” in G. Segura Graíño (ed.), *Las mujeres en las sociedades medievales*, Madrid: Universidad Autónoma, 1984, pp. 75-86.

[10] Le Goff, *El hombre medieval*, p. 299. O subliñado é meu.

a poesía trobadoresca é unha poesía cortesá ou, polo menos, aristocrática, onde os produtores e os consumidores se moven nos círculos das clases sociais máis elevadas, temos que supoñer que os actantes das situacións que transmiten as cantigas pertencen a estes mesmos ámbitos, porque, cando non é así, ben se encargan os trobadores de subliñalo (pensemos no famoso "ciclo das amas", nas bromas que se gastaban uns e outros á costa das *soldadeiras* ou na mociña das pastorelas, por exemplo). Así que é moi posible que as amadas que protagonizan os textos comentados fosen o clásico *instrumento* da concertación de alianzas practicadas polo *pater familias*, e que elas tampouco podían influír nos proxectos de voda trazados polos maiores.

Estes matrimonios adoitaban ser concertados na nenez de ambos os dous cónxuxes, ou mentres ela era aínda unha nena e o prometido xa un home adulto. Tendo en conta que a muller na Idade Media tiña como finalidade primordial traer fillos do seu marido ó mundo[11], o valor da muller dependía da súa vida fértil; agora ben, con moita frecuencia a nai morría durante ou a consecuencia dalgún parto difícil, e con igual frecuencia marchaba deixando un ou varios nenos pequenos que precisaban unha nai. Esa era unha das razóns que empuxaban o viúvo a volverse casar con certa rapidez e iso explica tamén as diferenzas entre os cónxuxes, xa que un señor de certa idade ou incluso maior prefería unha rapaza nova como segunda ou terceira esposa. Seguindo a mesma orde argumental, é fácil supoñer que unha rapaza nova ou moi nova se sentise, polo menos, moi intimidada dentro do seu matrimonio, cando non realmente desgustada porque a casaban con alguén que ela non quería e que lle podía dobrar a idade. A situación agrávase se ela tiña outras aspiracións ou mesmo estaba namorada[12], é dicir, cando tiña un *amigo* polo que latexaba o seu corazón ou, polo menos, cando se deixaba loar por algún namorado, aínda que non fose quen a ela máis lle gustase. Así que sería lícito preguntarnos de que xeito afrontaban esas mociñas a vida diaria a carón dun home ó que por regra xeral apenas coñecían e que, polo mesmo, non podían chegar a amar.

Analizando tanto actas de distintos tribunais onde se dirimían "asuntos de familia", como lendo as recomendacións ditadas polas autoridades eclesiásticas e civís durante o período medieval, dedúcese que se consideraba un bo matrimonio aquel no que a sociedade formada por un home e unha muller era "gobernada" polo home e na que a muller obedecía incondicionalmente. Son frecuentes as formulacións do tipo "maritali jugo subdita" que sinalan sen equívocos o deber de sometemento da muller. Moitos maridos, pola contra, destacaban por facer uso dunha violencia inusitada e exercer un control sobre a vida da esposa que, a día de hoxe, nos resulta humillante. En

[11] Lémbrese que no s. XIII non era infrecuente que se repudiase a unha muller por amosarse estéril durante certos anos de matrimonio.

[12] Por moito que ela tivese outros plans para a súa vida conxugal, escapar á tutela paterna e casar con que ela amase non servía de moito, pois os matrimonios celebrados contra a vontade dos pais eran considerados nulos e isto foi así ata ben despois do Concilio de Trento de 1546.

diferentes documentos xudiciais pódese comprobar que “la mayor parte de los litigios se referían al ejercicio de la violencia en el seno del matrimonio, un indicio de que, incluso en los círculos no nobiliarios, reinaba el convencimiento de que los esposos podían hacer uso de un derecho ilimitado que les permitía educar y domesticar a sus esposas, gozando de una posición casi señorial. El hecho de que estos casos fueran denunciados ante un tribunal por las propias esposas o por los familiares en el siglo XIII –en ocasiones junto con la solicitud de separación o incluso anulación de la sociedad marital– resulta sorprendente y prueba, por otra parte, que las esposas no admitían voluntariamente el yugo del matrimonio como preconizaban los teólogos y los moralistas laicos”[13]. Pero non parece que estes actos de rebeldía fosen o comportamento máis usual, senón que a muller prefería botar man das artimañas que se describen nas obras cómico-satíricas para zafarse da opresión a que a sometía o marido[14].

Debuxado así o contexto, resulta sinxelo comprender a situación dunha das mulleres máis coñecidas do corpus das cantigas de amigo, “a malcasada de don Denis”[15]. Nesta fermosísima cantiga, a amiga, unha muller casada, polo que parece sen estar namorada do seu marido, laméntase das poucas ocasións que ten de ver e falar co home que realmente ama, o seu *amigo*, ó que desexaría facer partícipe da súa dor, da súa desesperación por estar casada a contragusto, se non fose polo medo que lle ten ó marido, que no texto vén nomeado con adxectivos substantivados que reflicten ben ás claras o seu mal carácter: *hirado, mal bravo, sanhudo, esquivo*. O apelativo “meu namorado” queda reservado para o home que ela ama en segredo, así como a marca *amigo* que fai ben explícito a relación afectiva existente entre eles. Quedan, pois, delimitadas as dúas esferas que conteñen as emocións que vinculan os tres personaxes protagonistas: unha está chea de amor e a outra de medo e rabia; esta é a real a outra é á que aspiran os amantes.

Avanzando algo máis no que podería ser a intimidade do fogar medieval dunha destas mulleres que se ve casada á forza, e tendo en conta os datos sacados da documentación traída arriba a colación, pregúntome se unha cantiga de Pedr’ Eanes Solaz, cantiga de extraordinaria beleza e sensibilidade, non podería estar reflectindo unha dolorosa situación de violencia doméstica. Trátase do seguinte texto (*A* 281, 117,3)[16]:

---

[13] Vid. Opitz, “Vida cotidiana”, pp. 352-353.

[14] Abonda con ler algúns dos breves *exempla* que pretendían previr os maridos contra a picardía e a capacidade de engano das súas mulleres e que están recollidos nalgunhas das compilacións máis clásicas, como a *Disciplina Clericalis* e as demais coleccións de *exempla* (sobre todo, as de orixe oriental) que circulaban na Idade Media e que contribuíron de xeito tan eficaz a espallar a opinión negativa que se tiña sobre as herdeiras de Eva.

[15] Trátase da cantiga *Quisera vosco falar de grado* (*B* 585, *V* 188; 25,102). Vid. P. Lorenzo Gradín, “La malcasada de don Denis. La adaptación como renovación”, *Revista de Literatura Medieval*, 3, 1991, pp. 117-128.

[16] En realidade, o texto tal como se presenta a continuación non é o que se documenta en *A*, pois o manuscrito presenta as estrofas II e III en posición de última e penúltima. A actual proposta

Eu sey la dona velida
que a torto foy ferida...
ca non ama.

Eu sey la dona loada
que a torto foy malhada...
ca non ama.

Que a torto foy ferida,
nunca en seja guarida,
ca non ama!

Que a torto foy malhada,
nunca en seja vingada,
ca non ama!

Ca se oj' amig' amasse
mal aja quen-a malhasse,
ca non ama!

Se se d' amigo sentisse,
mal aja quen-a ferisse,
ca non ama!

Non se pode negar que a cantiga é excepcional en moitos sentidos, tamén no referente que a inspira. Nunha primeira lectura rápida, poderiamos pensar que estamos diante dun texto pertencente ó corpus de amigo: a súa disposición externa en dísticos monorrimos seguidos dun refrán tan sonoro como emotivo; o evidente recurso do paralelismo que funciona a distintos niveis; a mención ó *amigo*; os adxectivos que adornan a muller (*velida, loada*); a transmisión de sensacións de tristura que sente a protagonista... son elementos que nos transportan inmediatamente ó rexistro da expresión da melancolía feminina. Pero ó lermos o texto con máis calma, decatámonos de que a voz non é a da protagonista, nin a da súa confidente, senón a de alguén que describe o cadro (como tantas veces constatamos na cantiga de amigo); mais nesta panorámica resalta demasiado o substantivo *dona,* o cal nos fai pensar na cantiga de amor e, a seguir, somos inconscientemente levados a deducir que a voz que canta ten timbre masculino. Ademais, o texto foi recollido unicamente no cancioneiro de *Ajuda* que contén case exclusivamente cantigas de amor, así que todo parece apuntar á prioridade deste xénero sobre as distintas calidades que comparte coas de *amigo*[17]. G.

editorial é a de G. Videira (vid. infra) que, á súa vez, o toma de dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos (*Cancioneiro da Ajuda,* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1904], 1990, 2 vols., vol. I, nº 281, pp. 557-558), quen aínda se atreve a reconstruír dúas estrofas a maiores gracias ó xogo de paralelismos sobre os que se constrúe o texto. Particularmente, tamén prefiro esta disposición porque me parece que favorece o fácil decorrer do ritmo das estrofas.

[17] Xa M. Brea ("¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?", in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o* Cancioneiro da Ajuda, *hoxe,* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón

Videira, pola súa parte, inclúea na súa edición das cantigas *de escarnio* porque a considera un *escarnio de amor*[18] e indica que a voz que recita é unha voz masculina, como, en efecto, podería ser. Non obstante, o máis sorprendente deste texto, tanto que case eclipsa todas as particularidades mencionadas, é esa voz –pertenza a quen pertenza– que parece estar describindo unha escena de maltrato a unha muller[19].

Da análise das diferentes denominacións coas que os trobadores se dirixen ás respectivas damas e ás mulleres en xeral[20], destacan en número os substantivos *senhor*, que funciona como apóstrofe na inmensa maioría das cantigas de amor, e *dona* (cun número de frecuencias tamén moi elevado, pero notablemente inferior a *senhor*), cuxo emprego é máis complicado de definir. En primeiro lugar, pódese concluír que só excepcionalmente se emprega como apóstrofe para dirixirse á *señor* do trobador, pero non é tan sinxelo deducir se *dona* se opón directamente a *donzela* para indicar a diferenza de estado civil dunha e da outra, ou se se emprega como sinónimo do xenérico *molher*, porque na maioría das veces nada no texto nin no contexto nos permite supoñer que *dona* fai referencia a unha muller casada. Nin sequera despois de levar a termo un exhaustivo estudo das denominacións da muller en todos os xéneros poéticos da escola galego-portuguesa, se puideron extraer datos concluíntes e o único que parece máis ou menos seguro é que "*dona* comporta, en moitos casos, connotacións sémicas relacionadas co nivel social (...) –trátase dunha 'dama'–, pero tamén pode expresar a acepción relacionada co estado civil de 'muller casada'"[21].

Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2004, pp. 255-279) chamou a atención sobre este e outros textos que, ou ben destacan dentro do xénero porque recollen variacións significativas dentro dos tópicos amorosos, ou porque non se poden considerar estritamente de amor e máis ben hai que encadralos na fronteira entre dous dalgúns dos tres xéneros primordiais, neste caso, entre *amor* e *amigo*.

[18] G. Videira Lopes (ed.), *Cantigas de Escárnio e maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2002, p. 357.

[19] A editora do cancioneiro de Pedr' Eanes Solaz indica que esta cantiga, aínda que está incluída entre as cantigas *de amor*, podería ser perfectamente de amigo. Non se pronuncia canto á violencia sufrida pola protagonista e só se detén na empatía que sente "il cantore" pola situación da muller. Traduce *malhada* por 'colpita' (golpeada). Vid. E. Reali, "Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz", *AION*, IV, 1962, pp. 167-195.

[20] Vid. J. M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e – XIV^e siècles)*, 1975 e, máis concretamente, M. Brea, "*Dona* e *Senhor* nas cantigas de amor", *Estudios Románicos* (*Homenaje al profesor Luis Rubio*), vol. IV, 1987-88-89, pp. 149-170.

[21] Vid. o pormenorizado estudo de E. Corral Díaz, *As mulleres nas cantigas medievais*, Santiago de Compostela: Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 1996, pp. 54-92, p. 54. No xénero de *amigo*, o seu emprego é moito menor, normalmente vén usado en plural e para invocar as confidentes da *amiga* ou a unha rival (en singular). Tampouco Vilhena ("A amada") é quen de definir o sentido do termo e se, por un lado, supón que *dona* podería facer referencia a unha muller casada, en oposición a *donzela*, tamén recoñece que pode simplemente establecer unha oposición baseada na maior idade da primeira fronte a segunda (p. 216), para concluír pouco despois que "na época trovadoresca, a fronteira semântica entre dona e donzela era mal definida e os dois termos se podian atribuir por vezes a uma mesma pessoa" (p. 218).

Aínda que a exploración desta vía non nos permita estar seguros de que o trobador está observando unha escena dentro do matrimonio, creo que non caben moitas dúbidas de que o que está a describir é unha situación de maltrato físico. Nin o verbo *ferir*, que indicaba unha agresión tanto física coma moral, nin o verbo *malhar,* que facía referencia a unha actividade física na que se golpeaba algo con forza, pero que tamén admitía a acepción de exercer ese mesmo acto de violencia sobre algunha persoa, deixan moito espazo para outras posibilidades. Son verbos que significan 'ferir', 'atacar', 'golpear', bater', é dicir, 'facer dano a golpes' en termos xerais[22], e tamén está claro que a acción é sufrida inxustamente (*a torto* se repite en cada estrofa diante dos denigrantes verbos) por unha muller, a *dona velida,* a *dona loada,* cuxo erro foi non amar, ¿o seu agresor? Persoalmente, inclínome a crer que si, porque, se non ¿quen máis podería exercer a súa autoridade de maneira tan brutal?

Vimos arriba que a muller medieval estaba sometida ás leis masculinas, primeiro do pai –e na súa ausencia, dos irmáns– e despois do marido. Poderiamos pensar que se trata do pai que a maltrata porque a súa filla se nega a aceptar o marido que el escolleu para ela, pero penso que é máis fácil supoñer que sexa un marido rexeitado quen reaccione de maneira tan violenta. A situación de total indefensión da muller vese subliñada pola ausencia dun namorado que a defenda e a vingue, un *amigo,* un amante extraconxugal ó que ela puidese recorrer para facelo partícipe do seu sufrimento, que puidese reconfortala dándolle a comprensión e o amor que non manifesta quen a golpea, e que puidese erixirse en defensor e reparador do dano que outro lle infrinxe á súa amada. Polo menos, á malcasada que nos fixo coñecer Don Denis, quedáballe este recurso, tiña un amigo cuxo recordo lle faría máis soportables as horas na casa do seu marido e a ansia por velo faría que o tempo correse algo máis axiña, esporeado pola esperanza dos encontros, que non son tan frecuentes como ela desexaría. Nada nos conta de como se pasaba a vida dentro do seu fogar, pero si que nos transmite de forma nidia o medo que lle daba o seu marido porque este tiña un carácter moi violento. ¿Non podería, quizais, baterlle nalgún deses accesos de cólera? Non me parece tan pouco improbable.

Aínda que ningunha destas cantigas sexa a crónica de sucesos reais, é evidente que o maltrato físico dentro do matrimonio xa existía na Idade Media, tal como poñen en evidencia os documentos xurídicos aludidos arriba. Por outra banda, se hai algún xénero literario que nos axude a entender a vida cotiá da xente corrente (e tamén das clases máis altas) no século XIII, ese é o das *Cantigas de Santa Maria* e nestas reflíctense diferentes casos do que hoxe coñecemos como violencia de xénero[23]. Pasando por alto

[22] Vid. E. González Seoane (dir.), *Dicionario de dicionarios do galego medieval, Verba,* anexo 57, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da USC (versión electrónica).

[23] Sería igualmente interesante facer un estudo dirixido a identificar posibles casos de violencia doméstica no corpus de *escarnio,* primeiro, para determinar ata que punto esa situación é frecuente

a "punnada no rostro" que o marido da coñecida "Emperadriz de Roma" lle deu á súa casta muller, porque, precisamente, pensaba que non o era (cantiga 5[24]) e que, por facer parte da lenda, podía non estar recollendo unha circunstancia realmente ocorrida, atopamos numerosas cantigas que describen situacións que poderían ser perfectamente reais (polo menos, antes da intervención da Virxe!). Por exemplo, a cantiga 105 relata como o pai dunha "meninna" que fixera votos de castidade decidiu casala con un "ome que é mui ric' e muit' onrrado" (v. 35) e, a pesar da oposición da rapaza, "o padr' e a madre perfiados / a foron mui sen seu grad' esposar" (vv. 42-43). Como ela seguía firme na súa anterior resolución, o marido "tan gran dano / lle fez que a ouvera de matar; / ca lle deu con un cuitel' a engano..." (vv. 58-60), provocándolle tal ferida "en tal logar, que vergonna me faz / de o dizer" (vv. 61-63), que distintos médicos tiveron que intervir (sen éxito) para curala[25]. As cantigas 132 e 135 mencionan, de novo, vodas concertadas que tampouco acabaron ben; na 186, a muller acaba na fogueira, por moito que a acusación de adulterio non fose certa, e hai varias outras nas que a muller ten que manter relacións sexuais sen desexalo. Na 341 non se aforran detalles da desgraciada vida que leva unha muller maltratada por un marido excesivamente celoso: "dava-lle mui maa vida / e muitas vezes maltreita era del e malferida, / e de comer pouc' avia, ar andava mal vestida, / ca molleres con maridos ceosos tal vida fazen" (vv. 15-18): retallos, en fin, de escenas que poderían darse perfectamente na vida real.

Non fai falta advertir que sería un erro absoluto interpretar as cantigas medievais como un retrato exacto da sociedade que as produce, e interpretar cada un dos versos como testemuñas daquela realidade; pero o lector de hoxe debería ser quen de facer un exercicio de abstracción e poder delimitar o que é ficción poética do que é ficción poética inspirada polo ambiente sociocultural no que xorde a inspiración. A ninguén se lle ocorre pensar que a maioría dos trobadores andaban anunciando realmente a súa próxima morte porque non eran debidamente amados, pero creo que tampouco ninguén dubida de que as mociñas novas e solteiras da época moitas veces estaban ben amoladas porque súa nai non as deixaba ir soas ás romarías, tal como cantan as cantigas de amigo. Polo mesmo, que haxa algunha cantiga excepcional que reflicta unha situación que podería ser habitual ou darse só de maneira esporádica, pero darse na vida real (os

(ou non) e ver como vén tratada neste rexistro e, segundo, para ver que trobadores botan man deste motivo, pero, lamentablemente esa tarefa escápase do espazo e das pretensións da presente contribución.

[24] As cantigas numerámolas, como sempre, pola edición de W. Mettmann, *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 1986-1989, 3 vols.

[25] A muller ferida acode ó bispo do lugar para pedir xustiza e aquel "por non meter entre eles baralla, / a seu marido a foi acomendar" (vv. 72-73), é dicir, que a manda de volta á casa para que ela resolva os seus problemas na intimadade do fogar e ó gusto do marido, o cal, se se recolle con esta naturalidade, debía ser o normal neste tipo de conflito.

casos das malcasadas, ou das “malmonxadas”, ou desta muller maltratada), non debería de asociarse unicamente á inspirada imaxinación dalgún trobador notable. O que faría notable a ese trobador sería, precisamente, que soubese escoller ese farrapiño de realidade e convertelo en fermosa canción.

BIBLIOGRAFÍA

Arias Freixedo, X. B., "O motivo do 'casamento da sehor' nas cantigas d'amor", in D. Kremer (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo: Galaxia, 1998, pp. 123-134.

Ariès, Ph. – G. Duby (eds.), *Historia de la vida privada*, Madrid: Taurus, vol. III, 1991.

Brea, M., "¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?", in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o* Cancioneiro da Ajuda, *hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2004.

—, "*Dona* e *Senhor* nas cantigas de amor", *Estudios Románicos* (*Homenaje al profesor Luis Rubio*), vol. IV, 1987-88-89, pp. 149-170.

Corral Díaz, E., *As mulleres nas cantigas medievais*, Santiago de Compostela: Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, 1996.

D'Heur, J. M., *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e – XIV^e siècles)*, 1975.

Dicionario de dicionarios do galego medieval (E. González Seoane, dir.), *Verba*, anexo 57, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da USC (versión electrónica).

Duby, G. – M. Pierrot (eds.), *Historia de las mujeres. Vol. II. Edad Media*, Madrid, Taurus, 2000.

Le Goff, J. (ed.), *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1987.

Lanciani, G., *Il canzoniere di Fernán Velho*, L'Aquila: Japadre, 1977.

Lorenzo Gradín, P., "La malcasada de don Denis. La adaptación como renovación", *Revista de Literatura Medieval*, 3, 1991, pp. 117-128.

Mettmann, W., *Alfonso X el Sabio. Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 1986-1989, 3 vols.

Michaëlis de Vasconcelos, C., *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1904], 1990, 2 vols.

Nieto Soria, J. M., "La mujer en el *Libro de los Fueros de Castiella* (aproximación a la condición sociojurídica de la mujer en Castilla en los siglos XI al XIII)" in C. Segura Graíño (ed.), *Las mujeres en las sociedades medievales,* Madrid: Universidad Autónoma, 1984, pp. 75-86.

Opitz, Cl., "Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)", in G. Duby – M. Pierrot (eds.), *Historia de las mujeres. Vol. II. Edad Media*, Madrid: Taurus, 2000, pp. 340-410.

Reali, E., "Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz", *AION*, IV, 1962, pp. 167-195.

Vallín, G., *Las cantigas del trovador Pay Soarez de Taveirós*, Barcelona: Universidad Autónoma, 1995.

Vecchio, S., "La buena esposa" in G. Duby – M. Pierrot (eds.), *Historia de las mujeres. Vol. II. Edad Media*, Madrid: Taurus, 2000, pp. 147-174.

Videira Lopes, G. (ed.), *Cantigas de Escárnio e maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

Vilhena, Mª C., “A amada das cantigas de amor: casada ou solteira?” en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: DIFEL, 1991, pp. 209-221.

Vilhena, Mª C., *Presença e função do marido na lírica trovadoresca* (separata do Boletim nº 37), Angra do Heroismo, 1979.

DE LAS CANTIGAS DE ESCARNIO A PEDRO MADRUGA: EL "MODELO" DEL CABALLERO MEDIEVAL

Mª José Folgar Brea

0. Introducción

Es frecuente intentar definir el modelo de caballero medieval[1], además de a través de sus representaciones escultóricas y pictóricas y de lo que se pueda extraer de la documentación existente, mediante el recurso a las obras épicas y narrativas[2], pues los protagonistas de unas y otras son héroes caballerescos adornados de las mejores cualidades[3]. En esta contribución nos proponemos hacer una aproximación ligeramente diferente[4], ya que queremos centrarla

---

1 "Membre de l'aristocratie féodale qui se distingue par son armement, son genre de vie (château, chasse, guerre), une morale spéciale (fidélité, largese). Peut se définir par une cérémonie d'initiation (adoubement). La chevalerie a tendence à se transformer au XIIIe siècle en une caste fermée (noblesse). Il y a des catégories de chevaliers: riches et pauvres. Un des trois états de la société" (J. Le Goff, *La civilisation de l'Occident medieval*, Paris: Arthaud, 1977, p. 581).

2 También, por supuesto, a la historiografía de la época, y a las obras de tipo práctico o didáctico, como pueden ser el *Llibre de l'Ordre de Cavalleria* de Ramón Llull (hemos consultado la edición de M. Gustá, Barcelona: Edicions 62, 1987[4]), o el *Doctrinal de los cavalleros* de Alonso de Cartagena (ed. de J. Mª Viña Liste, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995), "manual de conducta caballeresca" (Viña, introducción, pp. L-LX) que se centra especialmente en los aspectos militares. Para el período final de la Edad Media (y sus antecedentes), es de gran utilidad la consulta del libro de J. Rodríguez Velasco, *El Debate sobre la caballería en el siglo XV: la tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1996.

3 Vid., entre otros, F. Cardini, "Le guerrier et le chevalier", en J. Le Goff (dir.), *L'homme medieval*, Paris: Éditions du Seuil, 1989, pp. 87-128; G. Duby, *El siglo de los caballeros*, Madrid: Alianza, 1995; J. Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, Barcelona: Paidós, 2001; M. Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 2008; etc. El libro de C. Heusch – J. Rodríguez Velasco, *La Caballería castellana en la baja edad media: textos y contextos*, Montpellier: Université de Montpellier, 2000, ofrece una completísima antología de textos medievales relativos a la caballería.

4 Y necesariamente incompleta, pues nos limitaremos a comentar aquellas virtudes caballerescas que se pueden apreciar a partir de las referencias más frecuentes a sus vicios opuestos. El *Llibre* de Llull dedica su segunda parte a exponer el oficio de caballero, y la sexta a las costumbres propias del caballero. Puesto que el modelo que presenta es un *miles* cristiano, no sorprende que, al hablar de las costumbres (pp. 75-83), empiece enumerando las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y las cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), para explicar luego el daño que provocan y cómo se combaten los siete vicios (soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza); en la parte segunda, se refiere, "quant al cors", a las actividades militares, cinegéticas y de

en Galicia y en nuestra literatura medieval escasean las muestras de esos géneros literarios, pero, en compensación, disponemos de un conjunto de textos extraordinarios que pueden servir de argumento *a contrario*: las cantigas de escarnio y maldecir[5] no ensalzan las virtudes, sino que critican sus carencias (o la existencia de los vicios contrapuestos) y, de este modo, señalan también lo que se consideraba positivo[6]. Como referencia complementaria, los datos obtenidos del examen del corpus satírico se confrontan con los que proporciona una fuente importante para el conocimiento de nuestra historia medieval: el *Recuento de las casas antiguas del reino de Galicia* de Vasco de Aponte, en particular el retrato que ofrece de Pedro Madruga.

Entre las cantigas de escarnio y maldecir y la obra de Vasco de Aponte transcurre más de siglo y medio, pues las primeras fueron compuestas a lo largo del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV, mientras que el *Recuento* fue redactado posiblemente en las primeras décadas del XVI[7], aunque la cronología de Pedro Madruga corresponda a la segunda mitad del siglo XV. Para cubrir la etapa que media entre ambos testimonios, podemos tomar en consideración a la familia de Pazos de Probén, utilizando la información extraída de la *Descendencia de los Paços de Probén* de Juan de Ocampo, que cubre el período comprendido entre 1370 y 1520 y emplea fuentes diversas[8]. Frente a lo señalado para la producción lírica de los trovadores, la *Descendencia* y el *Recuento* pertenecen a la cronística e intentan adornar al caballero con sus mejores virtudes.

Puede servirnos como punto de partida para el comentario el retrato que hace Vasco de Aponte de Pedro Madruga al final de su biografía (después de dar cuenta de su muerte no del todo esclarecida), tras haber intentado dar prueba de esas cualidades haciendo el relato de sus hazañas:

---

entretenimiento, y "enaixí justicia, saviesa, caritat, lleialtad, veritat, humilitat, fortitudo, esperança e espertesa, e altres virtuts semblants a aquestes, pertanyen a cavaller quant a l'ànima" (p. 50).

[5] Utilizamos la edición de las *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* realizada por M. Rodrigues Lapa, Vigo: Galaxia, 1970².

[6] De todos modos, alguna de ellas casi retrata el modelo del caballero, como la cantiga 10, en la que Alfonso X, lamentando las traiciones de que es objeto, enumera lo que quiere dejar de ser y hacer: llevar manto y barba, tener "razon de amor", participar en juegos de armas (*lançar a tavolado, bafordar*…), andar armado de noche, rondar, etc. En la cantiga 26 se añade a estos rasgos la práctica de la caza.

[7] La conclusión a la que llegan los editores del *Recuento* es que "la obra que editamos ha sido acabada de redactar poco después de 1530" (cfr. Vasco de Aponte, *Recuento de las casas antiguas del reino de Galicia*, introducción y edición crítica con notas a cargo de M. C. Díaz y Díaz, J. García Oro, D. Vilariño Pintos, Mª V. Pardo Gómez, A. García Piñeiro y Mª P. del Oro Trigo, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1986, p. 53).

[8] Para la *Descendencia*, texto manuscrito al que no hemos tenido acceso, seguimos el trabajo de C. Barros, "Cómo vive el modelo caballeresco la hidalguía gallega bajomedieval: los Pazos de Probén", *Museo de Pontevedra*, 43, 1989, pp. 231-246 (recogido en el capítulo "Fazañas cabaleirescas" de su libro *¡Viva El-Rei! Ensaios medievais*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1996, pp. 19-42, por el que citaremos).

> Este conde era muy mañoso, y muy sutil, y muy sabio, y muy sentido en cosas de guerra. Era muy franco y trataba muy bien a los suyos, y era muy cruel con sus enemigos; y comía mucho de lo ageno. Era uno de los grandes sufridores de trabajos que havía en España toda; ni porque lloviese, ni nevase, ni elase, ni porque hiçiese todas las tempestades del mundo no dejaría de haçer sus echos, ni daría un cornado por dormir fuera en invierno ni en casa cubierta. Donde no hallase ropa, sabía dormir ençima de una tabla (*Recuento*, § 468, p. 261).

1. Valentía

La cobardía es denigrada con fuerza en las cantigas de escarnio, pues el valor es una cualidad fundamental para un caballero y, además, la falta de valentía puede acarrear graves consecuencias para su señor; contra los cobardes arremete en varias de sus composiciones (cant. 152, 153, 154) Gil Pérez Conde, pero también otros trobadores, entre ellos el Rey Sabio que da una magnifica definición de esos caballeros en la cantiga 21:

> Vi coteifes de gran brio
> Eno meio do estio
> Estar tremendo sen frio
> Ant’os mouros d’Azamor;
> E ia-se deles rio
> Que Auguadalquivir maior
> (estr. III)

O Afonso Mendez de Beesteiros, que dice dun tal Don Foão:

> Sol que viu os genetes, come boi que fer tavão,
> Sacudiu-se e revolveu-se, al-
> çou rab’e foi sa via a Portugal
> (cant. 60, I, vv. 3-5)

La cobardía puede manifestarse de formas diferentes, entre otras acudiendo a cumplir con el servicio militar justamente cuando no es tiempo de guerrear (en mayo o Pentecostés), como hace el mismo Don Foão en la cantiga 393, en la que Pero Gomez Barroso se burla de él porque se presentó “con tenda e con reposte” en un momento inapropiado.

También cabe fingir que se ha participado en las cruzadas, como prueba de bravura (no sólo por la actividad guerrera, sino por las propias dificultades que entrañaba el viaje a Ultramar), cuando no se había salido de casa. Contra estos falsos cruzados existe un ciclo interesante en el que participan varios trovadores, como Martin Soarez (cant. 284), Pedr’Amigo de Sevilla (cant. 313) o Pero Gomez Barroso (395).

El oficio militar es precisamente el que legitima y dignifica a la clase dirigente feudal, y este carácter militar del modelo hace del valor una virtud principal de la que dependen otras, como la lealtad y el honor[9]. Por eso es lógico que lo destaquen tanto Ocampo como Vasco de Aponte. El caballero modélico tiene que saber negociar, pero también ser un buen estratega y un luchador valiente y arrojado, como Diego Pazos de Probén (el infante vengador[10]) y su hijo Gómez (sobre todo en la defensa de la fortaleza de Tenorio ante Pedro Álvarez de Soutomaior)[11]; y, naturalmente, el mismo conde de Caminha (véase, a modo de ejemplo, § 375), temido por sus enemigos precisamente por su bravura (§ 416). Las dos crónicas insisten en esta cualidad más que en ninguna otra de sus protagonistas:

> El arçobispo y el conde de Monterrey ordenaron de dar combate a Pontevedra [...] salió el conde Don Pedro a ellos con toda la gente que sobrava de las estanzas y dioles un tal aprieto, acometiéndoles tan reçiamente, que los hizo huir; y él corriendo tras dellos, firiendo y matando de tal manera (§ 375, p. 233).

2. Lealtad

La traición a los deberes caballerescos es atacada tan fieramente en las cantigas de escarnio como la cobardía (a la que puede ir asociada), sobre todo por el rey Alfonso X, que no perdona a los nobles que lo abandonaron en momentos en los que necesitaba su auxilio, como se advierte en las cantigas 24, 26 o 35 (ésta contra un caballero que muestra una actitud ambigua, porque parece servir a dos señores); o en la cantiga de Pero Gomez Barroso (392) que critica a los mismos personajes. En esta línea se encuentran asimismo los textos contra los alcaldes traidores a D. Sancho II de Portugal, de Diego Pezelho (cant. 98) o Airas Perez Vuitoron:

> Non ten Sueiro Becerra que tort'é en vender Monsanto,
> Ca diz que nunca Deus diss'a San Pedro mais de tanto:
> - Quen tu legares en terra erit ligatum in celo;
> poren diz ca non é torto de vender om'o castelo
> (cant. 78, estr. I)[12]

Relacionada con la traición y la deslealtad están, en cierto modo, la mentira, que es otro vicio reprobable (cant. 303), y la falta de correspondencia a

---

[9] Vid. Barros, "Fazañas", pp. 19-23; Cardini, "Le guerrier et le chevalier", etc.

[10] Vid. Barros, "Fazañas", pp. 34-39.

[11] Vid. Barros, "Fazañas", pp. 24-34.

[12] Véase también la cantiga de Joan de Gaia (198) contra un caballero que fue cambiando de señor.

los amigos, manifestada, por ejemplo, en la falta de visitas a un compañero que yace en su casa víctima de una enfermedad (cant. 421).

Juan de Ocampo, por su parte, pone de relieve la lealtad cuando describe la fidelidad de los caballeros al juramento de pleito-homenaje que habían prestado, aun cuando ello les cause graves perjuicios[13], incluso con pérdida de su vida o de la de su familia en la defensa de una fortaleza; o cuando presenta al caballero alférez que muere antes de soltar la bandera que porta[14]. Por ello, el incumplimiento de ese deber es castigado con la muerte; recuérdese el caso del alcalde Gómez Pazos de Probén, que mató a un hijo bastardo porque éste quería abandonar la fortaleza asediada[15].

Vasco de Aponte, por su parte, procura presentar reiteradamente a Pedro Madruga como un hombre leal y noble, que cumple sus promesas y compromisos y que nunca abandona a sus amigos:

> pantejáronse con él que les diese tregua por aquella noche, y que al otro día en amaneçiendo que todos se irían. Ansí lo prometieron y ansí lo entendieron, y quedó el conde de Camiña con mucha honrra, el qual en esta pelea prendió a Fernán Díez de Ribadeneyra y dejole de cortar la cabeça por amor de sus deudos, que eran muchos y buenos (§ 376, p. 233).

> Segurolos el conde, y ellos entregaron la fuerça. Y bien les atendió lo que les prometió; y túvolos presos mientras fue su voluntad, y después soltolos (§ 414, p. 245).

En ocasiones, se deja aconsejar por los amigos, y no les falla ni a ellos ni a sus enemigos, como puede apreciarse cuando se relata cómo dejó libre al obispo (§ 456), en lo que puede verse una prueba de generosidad, además de nobleza. El cronista (“que non ocultaba certa admiración por Pedro Álvarez de Soutomaior”[16]) no omite elogios a su comportamiento siempre que tiene ocasión de hacerlo, sea para narrar cómo procuraba no herir a aquellos caballeros que habían sido aliados suyos pero se habían visto obligados por su juramento de fidelidad al rey a luchar contra él (§ 372), sea para presentar la diferente actitud manifestada por otros nobles cuando lo ven conducir prisionero:

---

[13] Vid. Barros, “Fazañas”, p. 26.

[14] Vid. Barros, “Fazañas”, pp. 23-24.

[15] Vid. Barros, “Fazañas”, p. 25. En la nota 11 de esa misma página, recuerda que las *Partidas* “especifican que o alcaide, para gardar ben o castelo, debe de facer xustiza cando un home o quere traizoar”. Otra traición de la que da cuenta Ocampo es la del que facilitó la entrada a escondidas en la fortaleza al señor de Soutomaior (vid. Barros, “Fazañas”, p. 29, especialmente nota 15, donde se recuerda que “a condición de traidor, escravo do alcaide e mouro de Granada, ben especificada polo cronista dos Pazos de Probén, pon en harmonía o abominable feito coas concepcións cabaleirescas propostas”).

[16] Vid. Barros, “Fazañas”, p. 32.

> En verdad lo juro que si el conde de Camiña estuviera suelto y viera ir preso a qualquiera de los señores que havía en Galicia por la tierra que lo llevaron a él preso, que él lo librara y tomara, aunque el conde de Benavente lo llevara con dos tanta gente (§ 384, p. 236).

De todos modos, y para contrarrestar este retrato ideal que pretende transmitir Vasco de Aponte, no estará de más recordar que no siempre logra encontrar justificación para los hechos belicosos acometidos por su héroe, por lo que podría ocultarse detrás de ello la sospecha de que pudieran haber sido guiados por una cierta deslealtad o ignominia. Y que lo que relata como pruebas de firmeza y decisión en sus actuaciones no siempre está exento de crueldad (como declara abiertamente, por otra parte, en el mismo § 468, donde lo presentaba como modelo caballeresco):

> También contrastaba el conde de Camiña, el qual viéndose tan afrontado con estos dos, a ambos procuró con todos sus pensamientos de les cortar las cabeças, y púsolo por obra (§ 408, p. 244)[17].

Sea como fuere, el conde de Caminha es definido por sus enemigos como "muy falsa bestia" (§ 391).

3. Linaje

No se trata, en sentido estricto, de una virtud, pero es indudable que el linaje es indisociable de la caballería[18]: se nace caballero, o –mucho más raramente– se obtiene ese grado a través de hechos ilustres[19]. Los trovadores no dejan de ridiculizar a los que pretenden pasar por caballeros sin serlo:

> - Escudeiro, pois armas queredes,
> Dized'ora con quen comedes.
> - Don Fernando, comer-mi-ei sol,
> Ca assi fez sempre meu avol
>
> - Pois armas tanto desejades,
> Buscad'ante con quen comiades.

---

[17] La crueldad del señor de Caminha, y su violencia desmedida, para con sus enemigos es puesta de manifiesto, siempre que tiene ocasión, por el cronista de los Pazos de Probén (vid. Barros, "Fazañas", p. 31, donde menciona las disposiciones alfonsinas relativas a no cortar la cabeza de los vencidos).

[18] "El linaje era considerado algo muy importante dentro de los círculos caballerescos desde época muy temprana" (Keen, *La caballería*, p. 199; puede verse todo ese capítulo, el VIII, dedicado a "La idea de nobleza", pp. 199-223).

[19] "La visión medieval del linaje y de la nobleza no se centra únicamente en el nacimiento como factor determinante de casta, sino también en las tradiciones familiares de honor y posición privilegiadas basadas en el éxito del pasado y que son un ejemplo para las generaciones futuras" (Keen, *La caballería*, p. 222).

- Don Fernando, comer-mi-ei sol,
Ca assi fez sempre meu avol
(cant. 268)

Pedr' Amigo de Sevilla, por ejemplo, arremete contra un caballero, hijo de un clérigo, que se tenía en mayor consideración de la que debía, pues todos conocían su humilde origen (cant. 319):

El sse quer muyt'a seu poder onrrar,
ca se quer por mays fidalgo meter
de quantus á en tod'aquel logar
hu seu padre ben a missa cantou,
e non quer já por parent'acolher
hun seu sobrinho que aqui chegou.
(estr. III)

El bienestar de la casa estaba condicionado por la fama pública que acumulaba y heredaba cada generación, y la conservación de privilegios sociales y económicos de la hidalguía tenía mucho que ver con la conservación y crecimiento de la imagen pública de los varones del linaje como hombres valerosos y esforzados[20]. El intento de conseguir un linaje que no se posee puede llevar a raptar a una dama noble[21] para forzar un matrimonio que no sería permitido de otro modo (cant. 285). El rapto, aunque no esté justificado por ese motivo (más que de conseguir el linaje, se trata aquí de recuperar el estatus de clase), se mantiene en épocas posteriores, pues también en la familia Pazos de Probén se da un caso parecido: Diego Pazos, nieto del infante vengador, rapta a la hija mayor de Álvaro Alfonso de Figueroa y se la lleva a Ponte de Lima para casarse[22].

Uno de los problemas de Pedro Madruga consistía precisamente en que no poseía el linaje, pues era hijo bastardo, y fueron una serie de circunstancias que le resultaron propicias las que permitieron que heredase las propiedades de los Soutomaior (§ 329-331), y que las acrecentase por medio de su diplomacia (ante el rey de Portugal) y de sus hechos de armas.

4. Generosidad

Uno de los vicios más fuertemente atacados por las cantigas de escarnio es la mezquindad, aunque son numerosos los textos en los que ésta puede

[20] Vid. Barros, "Fazañas", p. 28.

[21] En realidad, la mujer tenía la función de reproducir el linaje, pero ella, por sí misma, no transmitía la nobleza, que correspondía sólo a los hijos legitimos del varón (vid. Barros, "Fazañas", p. 41).

[22] Vid. Barros, "Fazañas", p. 39.

confundirse con la simple miseria, con la falta de recursos[23], que no dejaba de ser también contraria al modelo caballeresco, porque, para ser generoso, primero hay que tener con qué[24] (¿cómo puede un caballero proporcionar caballos[25] a sus hombres, por ejemplo, si no tiene con qué pagarlos (cant. 149)?). En bastantes casos, se resalta lo poco que gastan los infanzones en ropa y en comida, y lo poco dadivosos y hospitalarios que se muestran, y no siempre resulta evidente cuál es la razón de ese comportamiento (casi parece que para el trovador importa poco, porque lo que se satiriza son los hechos, las actitudes, no los motivos que los justifiquen). Aparecen casos curiosos, aunque aislados, relacionados quizás con el intento de aparentar riqueza, como el de aquel caballero que llega a pagar por su rescate más dinero del que poseía, y del que esperaban obtener sus captores (cant. 289); o el de aquel otro (cant. 312) que gasta más de lo que tiene para tener contenta a una dama (que, para colmo, está bien guardada); o el de los infanzones que sufren graves penurias pero agasajan al rey como si fuesen verdaderamente ricos (cant. 169); o la del que presume de dadivoso, pero está totalmente arruinado (cant. 216); algunos prometen dádivas sin fin, pero todo se lo lleva el viento (cant. 276); etc.

Los signos externos de la riqueza eran, sobre todo (además de la posesión de un caballo de raza, que no sea un simple rocín), el vestir y el comer, y las muestras de *largueza* tenían relación directa con esas acciones. La insistencia de los trovadores en la escasez de ropa y alimentos (y en el tipo de ropa y alimentos que utilizaban[26]) indica la importancia que se les concedía. Podemos citar como ejemplos la cantiga 31, en la que Alfonso X se burla de un "ricomen" que reparte en dos, para cocerlo, un rabo de carnero, pretendiendo usar el otro para evitar un mal de ojo; o el que quiere fabricar él mismo el aceite pisándolo con los pies, para evitar pagar ese trabajo (cant. 32); o aquella otra en la que Don Fagundo convida a dos caballeros a comer, y manda cortar un pedazo de una vaca viva, para cocinarla, lamentándose luego de que "matou sa vaca o cajon" cuando él pretendía seguir disponiendo de ella del mismo modo (cant. 38). Los ejemplos son tan numerosos (cant. 107, 120, 144, 153, 166, 168, 187, 209, 228, 270, 328, 345, 348, 349, 350[27], 351, 356, 359, 364, 369, 406, 411, 413, 414…) que es difícil hacer una selección;

[23] La miseria real puede llevar a malvender lo que se posee (por herencia, normalmente), como hacen los nobles de la cantiga 99, que venden a bajo precio ricos paños porque carecen de medios para mantenerse. Se dan incluso casos en los que un caballero, para obtener recursos, prostituye a su mujer (cant. 187).

[24] La pobreza puede servir incluso de excusa para la traición, como en el caso del alcaide de la cantiga 61, que vende su castillo –en tierra de fronteras– porque dice no tener con qué comer ni con qué pagar hombres que lo defiendan.

[25] También puede suceder que el caballero en cuestión disponga de montura pero se vea obligado a abandonarla a su suerte por no tener con qué mantenerla (cant. 204).

[26] La cantiga 74 puede servir de ejemplo de lo que se entiende por una buena comida.

[27] Pero da Ponte parodia la cocina de un infanzón, que es tan fría (el fuego no se enciende, porque no hay nada que cocinar) que se puede dormir en ella la siesta –porque ni siquiera hay

alguno es singular, como el del caballero que tiene dos muchachas bajo su tutela y se niega a darles lo que les pertenece por derecho, llevándolas mal vestidas y mal alimentadas (cant. 88).

El único aspecto positivo de la pobreza, o de la mezquindad (de lo que se habla es simplemente de escasez), es que puede servir para ocultar otros vicios o defectos:

> Eu ben me cuidava que er'avoleza
> Do cabaleiro mancebo seer
> Escasso muit'e de guardar aver;
> Mais vej'ora que val muit'escasseza,
> Ca un cavaleiro sei eu vilan
> E torp'e bravo e mal barragan,
> Pero tod'esto lh'encobr'escasseza
> (cant. 346)

Falta indudable de *largueza* muestran los que no tratan bien a sus servidores, pagándoles lo que les deben y teniéndolos contentos (cant. 75), y los que pecan contra el deber de hospitalidad, bien porque no los atienden como corresponde a su rango (cant. 68) bien porque se niegan a recibirlos en su casa e incluso les sueltan los perros:

> Non levava un dinheiro
> Ogan', u ôuvi passar
> Per Campos e quix pousar
> En casa dun cavaleiro
> Que se ten por infançon;
> E soltou-,'un can, enton,
> E mordeu-mi o seendeiro
> (cant. 170, estr. I)[28]

La generosidad, en todos los sentidos, sigue siendo una virtud loada por Ocampo en la familia Pazos de Probén[29], y, naturalmente, también por Vasco de Aponte en Pedro Madruga:

> Y García Sarmiento y un su escudero echáronse en una fraga, y estábanse cortando las agugetas el uno al otro, quando açertó a encontrar con ellos un escudero del conde (al qual llamaban Vasco Falcón) que llevaba consigo quatro o çinco peones, y llevolos presos al conde; el qual por esto le dio diez cargas de pan de renta para siempre (§ 393, p. 239)[30].

---

moscas que puedan molestar (porque no tienen comida que picar)– y se podría enfriar bien el vino (si alguien se lo proporcionase).

[28] También en la cant. 418 el portero echa los perros al huésped para alejarlo de la casa.

[29] Vid. Barros, "Fazañas", p. 36.

[30] También en § 387 se habla expresamente "de quanta largueza solía tener" (p. 237).

5. Sutileza y sabiduría

Los caballeros denigrados por los trovadores medievales son normalmente torpes, aunque esa torpeza se refleje sobre todo en su forma de vestir y de comportarse en la corte, y nos ofrezcan pocos ejemplos de su actividad militar y política. En cualquier caso, normalmente la astucia y la sutileza son motivo de parodia cuando se poseen en exceso y, especialmente, para obtener favores y ascender en la escala social, como aquel D. Esteban, favorito del rey D. Afonso III de Portugal, atacado por varios autores, como Roi Queimado (cant. 419), que pone de relieve su buen oído (que suplía su falta de vista) para enterarse de cuanto le convenía; o Johan Soarez Coelho, que destaca su habilidad para engrandecer su hacienda (cant. 231) y para quedar bien con quien puede ayudarle a medrar (cant. 232). Lourenço, en su respuesta a Martín Moxa, critica también la desmesurada ambición de los privados del rey, que se enriquecen a costa de los demás, pero sin perder nunca el favor de su señor:

(…) lhes vejo mui gran poder
e grandes rendas, casas guaanhar;
e vejo as gentes muito emprovecer
e, con proveza, da terra saír;
e á el-Rei sabor de os ouvir,
mais eu non sei que lhes van conselhar
(cant. 278, estr. II)[31]

Pocas veces la astucia se presenta como aspecto positivo, y, en este caso, normalmente se utiliza para esconder otros defectos, como sucede con aquel caballero que prefiere sentarse, en una cena "en cas del-Rei", entre los de más baja condición social, para evitar burlas, posiblemente por su dudosa genealogía (cant. 64)[32]:

Ũu ric'ome a que ũu trobador
trobou ogan'aqui en cas d'el rei,
asseentandom', u tras min catei,
vio seer en ũu logar peior;
ergim'e dixi: - Viind'aca pousar-,
e dissem'el: - Seed'en vosso logar,
ben sej'aca, non quero seer melhor -.

Quando mi aseentei, si veja prazer,
non me guardava eu de tal cajon

[31] Pero da Ponte ataca también (en la cantiga 364) a un hidalgo sin escrúpulos y ambicioso, capaz de venderlo todo, incluso a sus familiares, para obtener dinero.

[32] La cantiga podría, pues, ponerse también en relación con el linaje, en cuanto que muestra cómo la astucia puede ayudar a moverse en ambientes que estarían vedados a quien careciese de ese requisito.

e, quando o vi, ergime logu'enton:
- Passad'aca -, lhe fui logo dizer
que s'ergesse d' antre os cochoes seus,
e dissem'el: - Gradescavolo Deus,
non me comprirá de melhor seer -.

Algunos "rico-homes" son claramente estúpidos, además de ingratos, como aquel al que se refiere Estevan da Guarda, aconsejándole recibir con una sonrisa a un pariente que viene a darle cuenta de sus servicios con aire altanero (cant. 118). Y otros intentan pasarse de listos, como aquel que pretendía mejorar su posición en la corte haciéndose pasar por hijo de quien no era (cant. 138), lo que no merece más que un castigo ejemplar:

Vistes o cavaleiro que dizia
Que Joan Moniz era? Mentia,
Ca Joan Joanes o acharon
E tomaron-lhi quanto tragia;
E foi de gran ventura aquel dia,
Que escapou que o non enforcaron

Puede ser contrario a la astucia, habilidad y sabiduría la inexperiencia, puesta de manifiesto por aquel caballero novato al que se dirige Joan Servando:

Ai, novel, non vos á prol
De tragerdes mais a sela!
(cant. 225, *refran*)

Pero no cabe duda de que el mayor número de cantigas que hacen referencia a la falta de habilidad son las que hacen burla de los caballeros que no saben utilizar ni la ropa ni la silla de montar adecuadas[33]. Aunque abundan los ejemplos (cant. 22, 57, 121[34], 300, 407, etc.), destaca el completo ciclo (cant. 252-262), en el que, utilizando como pretexto un brial, las "mangas do ascari" y una "sela rengelhosa"[35], Lopo Lias completa la parodia de un hidalgo:

Da esteira vermelha cantarei
E das mangas do ascari direi

[33] El mismo Vasco de Aponte deja claro cómo un caballero se reconocía por su forma de vestir, cuando describe una estratagema del conde de Caminha: "se armó de presto con unas armas mal bruñidas, y vestido de ropas baxas porque no le conoçiesen, salió al campo dando voces" (§ 344, p. 224).

[34] En esta, por ejemplo, se critica abiertamente a un caballero rico que viste desastrosamente, con un lujo desmesurado y un exceso de mal gusto.

[35] En algunas de estas cantigas, se hace burla del ruido producido por la silla y de la tranquilidad que se siente en la corte cuando se le rompe y tiene que dejar de utilizarla.

> [E o brial i ẽmentar-vo-l'ei]
> E da sela que lh'eu vi, rengelhosa,
> Que já lh'ogano rengeu ant'el Rei
> Ao zevron, e pois ante sa esposa
> (cant. 252, estr. I)

El señor de Soutomaior no incurre en estos defectos. Por el contrario, a lo largo de sus hazañas, da muestras abundantes de su sabiduría, de su astucia y de su prudencia. Recordemos, por ejemplo, cómo se destaca su ingenio, en los párrafos 359 y 360, para tomar fortalezas que aparecían como inexpugnables; cómo intuye la estratagema que quería utilizar contra él un peón (§ 369); cómo advierte a sus hombres de la forma en que pretenderán engañarlos sus enemigos (§ 398); cómo opta por pasar a Portugal en busca de ayuda, pero dejando la defensa de sus fortalezas organizada (§ 419); o cómo intenta ganarse el favor de los reyes enviando a la corte a su esposa para que le sirva de embajadora o intermediaria (§ 444).

6. Otros rasgos

Las cantigas de escarnio y maldecir son una fuente inagotable de información sobre los vicios que no debían poseer (pero en los que, sin embargo, eran ricos) los caballeros. Dan cuenta de un largo repertorio que no se registra habitualmente en las crónicas, o, en su caso, se intenta mencionar simplemente de pasada para no mancillar con ellos el honor de los caballeros.

Entre estos vicios ocupan un lugar prominente los relacionados con la sexualidad, pues se registran desde adulterios (consentidos, en ocasiones; ignorados, en otras)[36] hasta incestos (cantigas 119[37] y 201) y, especialmente, casos de homosexualidad (cantigas 73, 80, 81, 104, 113, 116, 117, 127, 424…) y pederastia (cantigas 365, 377, 380). Y no faltan tampoco las burlas por impotencia (que puede dar origen al adulterio por parte de la mujer), como las composiciones 227 y 236:

> Bon casament'é, pera Don Gramilho,
> ena porta de ferr'ũa tendeira;
> e direi-vos com'e de qual maneira:
> pera ricome, que non pod'aver
> filho nen filha, podê-l'-á fazer
> con aquela que faz cada mês filho.
> (cant. 236, estr. I)

---

[36] Véanse las cantigas 106, 212, 214, 229, 236, 363, etc.

[37] Don Foan litigaba con su madre todo el día, pero pasaba toda la noche con ella en la cama.

Un buen caballero debe ser mesurado y saber cuándo debe retirarse, en lugar de convertirse en un pesado que no sabe marchar (cant. 94). Debe saber comportarse y no hacerlo todo a destiempo y al revés (cant. 220), no puede ser un ladrón (el único caso registrado es el de "un cabaleiro que fora vilão", cant. 249) ni buscar la adulación a cualquier precio, incluso maltratando y despidiendo de su casa a los que no la practican:

> E quen ali, com'eu cheguei, chegar
> sen mentir, e non tever mal por ben,
> quitar-s'á én, com'eu vi min quitar,
> mais non com'end'eu vi quitar alguen
> (nen quen nen como non quero dizer);
> e vi alhur quen mentiral seer
> non quer, nen pode, nen bon prez leixar
> (cant. 281, estr. II)

Una de las virtudes mundanas que los trovadores atribuyen a los caballeros es precisamente la de desempeñar bien el oficio de trovador, como se deduce de la cantiga 287, en la que Martin Soarez ataca duramente a un caballero que pretendía practicar el arte poética cuando no estaba en absoluto dotado para ella y obtenía sólo resultados desastrosos.

7. Conclusión

De la lectura de las obras de las que nos hemos ocupado, podemos deducir que existía de algún modo un modelo permanente de caballero, en el que algunas cualidades podían poseer mayor o menor realce según el momento histórico (social y políticamente) que les correspondiese, y según las circunstancias que lo rodeasen. Así, algunas veces interesa más potenciar la figura del héroe guerrero y militar, capaz de las mayores hazañas (como el Cid, en la épica castellana, o los héroes que presentan muchas películas actuales), abnegado y leal a su rey, aunque para ello tenga que perder la familia o la vida. Otras veces, en cambio, la valentía no es tan necesaria, aunque sí parece serlo siempre la lealtad, y se destaca más la generosidad de los caballeros, tanto desde el punto de vista económico como social y moral (el rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda eran valerosos y esforzados, pero estaban dotados de otras muchas cualidades, algunas de las cuales podrían ser consideradas de carácter mundano).

Las apariencias externas son siempre importantes (adviértase la parodia caballeresca magistralmente representada en Don Quijote), porque un caballero debía ser "enseñado", debía saber cómo vestir y cómo comportarse, con sus iguales, con sus superiores, y con sus servidores. Debía poseer caballos y armas adecuados a su rango, y mantenerlos en perfectas condiciones, y no podía faltar al deber de hospitalidad.

En este sentido, posiblemente la lírica satírica refleja mejor la realidad de la época que las crónicas que tienen como objetivo cantar las grandezas de una familia o de un personaje, y que, por ello, consciente o inconscientemente, pueden ocultar rasgos de su carácter o de su vida que no se adecúan al modelo que se pretende representar.

Por otra parte, cuando, como en este caso, el período que se pretende abarcar cubre tres siglos, no debe extrañar que el ideal caballeresco haya experimentado cambios importantes, pues no en vano se produce, desde comienzos del siglo XIV, un cambio fundamental en la nobleza gallega[38]: los antiguos linajes nobiliarios son sustituidos por la "nueva nobleza de los *caballeros*"[39]. Por otra parte, "o modelo cabaleiresco era, ademais dun ideal, unha poderosa realidade social"[40]. Y, en los casos concretos de los que nos hemos ocupado, no deja de llamar la atención la distinta perspectiva que, a no tan grande distancia temporal, se aprecia en los autores de las obras mencionadas, pues, mientras que, para Vasco de Aponte, Pedro Álvarez de Soutomaior, conde de Caminha, responde al modelo del perfecto caballero, para Juan de Ocampo –como antes para Rodríguez de Padrón– es justamente el prototipo del mal caballero[41]; claro que lo más probable es que estén defendiendo intereses diferentes y eso justifique la presentación que hacen de los personajes en cuestión[42].

---

[38] Véase el estudio introductorio a la edición del *Recuento* de V. de Aponte.

[39] Ibid., p. 13.

[40] Cfr. Barros, "Fazañas", p. 20.

[41] Vid. Barros, "Fazañas", p. 27.

[42] Adviértase que los hechos que Ocampo presenta como deshonrosos para el conde de Caminha son cuidadosamente omitidos por Vasco de Aponte, que parece haber seleccionado para su crónica sólo los dignos de elogio, o bien haber enmascarado los posibles rasgos negativos de su personaje. Véanse al respecto los comentarios de Barros, "Fazañas", pp. 37-38.

"DONNE GENTILI... PURE FEMMINE"
(DONNE CH'AVETE INTELLETTO D'AMORE, VITA NUOVA, XIX)

Isabel González
Universidade de Santiago de Compostela

Che la *Vita Nuova*, teoria e storia di una poetica, sia un libro di straordinaria modernità lascia pochi dubbi, ma che Dante abbia scritto sulle donne in modo così elevato e che, inoltre, abbia dialogato e trattato con loro di materia così alta, indica che si è anticipato, in certi aspetti, di molti secoli[1]. Infatti, come vedremo, la *Vita Nuova* è un autentico esempio di lode della donna secondo la più pura filosofia stilnovistica, e appunto, all'interno della poetica del dolce stile nuovo, Dante stabilisce una chiara differenza tra le "pure femmine", cioè le donne che non hanno capacità d'amare e le "donne gentili", quelle che hanno intelletto d'amore, fra le quali occupa un posto speciale la "gentilissima" Beatrice.

La distinzione tra "donne gentili"[2] e "pure femmine" indica in modo sublime il nuovo codice della scuola poetica. Certamente nella *Vita Nuova*, senza dubbio capolavoro medievale del culto alla donna, Dante segue la filosofia della nuova scuola contenuta nella canzone dottrinale "Al cor gentile rempaira sempre Amore" dell'iniziatore del nuovo stile, Guido Guinizzelli, e continua anche la poetica di "Donna me prega, perch'eo voglio dire", canzone di Guido Cavalcanti[3], ma elevando di molti gradi tutte e due le canzoni e trasformandole in "Amore e'l cor gentil sono una cosa", il famoso sonetto XX della *Vita Nuova*.

Dante prosegue le idee elevate del sonetto cavalcantiano "Chi è questa che ven ch'ogn'om la mira", dove si narra lo sbigottimento dell'uomo che – di fronte alla donna angelicata, che fa "tremar di chiaritate l'are" – resta impotente e senza parole, ma scrive un altro sonetto di contenuto ancora più

[1] A dire il vero questo fatto non ci deve stupire troppo dato che, come sappiamo, il poeta fiorentino è stato un vero maestro di scienza, anticipandosi in molti campi allo sviluppo della futura storia.

[2] Delle quali, senza dubbio, una delle migliori rappresentanti attuali è Giulia, come avrebbe riconosciuto Dante, se avesse potuto conoscerla.

[3] Il suo primo e più insigne amico, la cui canzone è considerata dallo stesso Dante esempio della più pura dottrina stilnovistica, perché descrive magistralmente gli effetti sconvolgenti dell'amore.

elevato: “Ne li occhi porta la mia donna Amore” (il XXI della *Vita Nuova*), affermando che “si fa gentil ciò ch’ella mira”, perché per Dante Beatrice è un miracolo[4], fonte di salute e di salvezza, un miracolo che meraviglia per la sua eccezionalità, un miracolo perché, se prima la donna di Guinizzelli era capace di abbassare l’orgoglio della persona a cui rivolgeva il saluto, adesso, in Dante, che come al solito, fa un passo oltre, il saluto della sua donna “... fa tremar lo core, / sì che , bassando il viso, tutto smore” (V.N., XXI, II, 4-5). D’ ora in poi la donna avrà un altro valore e meriterà una nuova lode.

1. Le “femmine”

Sono le dame, le signore, le donne belle della città di Firenze: “E presi li nomi di sessanta le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l’altissimo sire” (V.N., VI); le semplici donne che, ad una festa, nel cosiddetto episodio del gabbo[5], quando Dante alla vista della sua amata e in presenza di un gruppo di dame, fa un mancamento – un topos comune della tradizione cortese – acompagnavano, com’era solito in quell’epoca una donna appena sposata, quando si sedea per la prima volta al tavolo della casa del marito:

> A la qual parte io fui condotto per amica persona, credendosi fare a me grande piacere, in quanto mi menava là ove tante donne mostravano le loro bellezze. Onde io, quasi non sappiendo a che io fossi menato, e fidandomi ne la persona la quale uno suo amico a l’estremitate de la vita condotto avea, dissi a lui: “Perché semo noi venuti a queste donne?”. Allora quelli mi disse: “Per fare sì ch’elle siano degnamente servite”. E lo vero è che adunate quivi erano a la compagnia d’una gentile donna che disposata era lo giorno; e però secondo l’usanza della sopradetta cittade, convenia che le facessero compagnia nel primo sedere a la mensa che facea nel la mangione del suo novello sposo (V.N., XIV),

oppure le solite donne che dopo la morte del padre di Beatrice si riuniscono per farle le condoglianze: “E con ciò sia cosa che, secondo l’usanza de la sopradetta cittade, donne con donne e uomini con uomini, s’adunino a cotale tristizia, molte donne s’adunarono colà dove questa Beatrice piangea pietosamente” (V.N., XXII), nascosta alla vista di Dante.

---

[4] “Quel ch’ella par quando un poco soride, / non si pò dicer né tenere a mente, / si è novo miracolo e gentile” (V.N., XXI, 12-14).

[5] Si tratta del momento in cui varie donne, vedendo lo sbigottimento di Dante si burlano di lui prendendosi gioco di lui: “Io dico che molte di queste donne, accorgendosi de la mia trasfigurazione, si cominciaro a maravigliare, e ragionando si gabbavano di me con questa gentilissima; onde lo ingannato amico di buona fede mi prese per la mano, e traendomi fuori de la veduta di queste donne, sì mi domandò che io avesse” (V.N., XIV).

2. Le "donne dello schermo"

Sono le donne che permettono a Dante di nascondere il suo amore per Beatrice, coloro che gli servono per celare il suo segreto:

> Allora mi confortai molto, assicurandomi che lo mio secreto non era comunicato lo giorno altrui per mia vista. E mantenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritate... Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi (V.N., V).

Così Dante, simulando interesse per un' altra donna, la 'prima donna dello schermo', aderisce al codice cortese, molto diffuso in questo momento – si pensi ormai al *De amore* de Andreas Capellanus – e scrisse delle poesie per questa donna-schermo sostituita da un'altra donna quando la prima si allontana da Firenze:

> La donna co la quale io avea tanto tempo celata la mia volontade, convenne che si partisse de la sopradetta cittade e andasse in paese molto lontano (V.N., VII),

> Appresso la morte di questa donna alquanti die avenne cosa per la quale me convenne partire de la sopradetta cittade e ire verso quelle parti dov'era la gentile donna ch'era stata mia difesa (V.N. IX),

> A me parve che amore mi chiamasse, e dicessemi queste parole: 'Il vegno da quella donna la quale è stata tua lunga difesa, e so che lo suo rivenire non sarà a gran tempi; e però quello cuore che io ti facea avere a lei, io l'ho meco, e portolo a donna la quale sarà tua difensione, come questa era' (V. N., IX).

3. Le "donne gentili"

Sono il fondamento della nuova scuola, la base del nuovo stile, uno degli elementi chiave della nuova poetica. Le donne che hanno il cor gentile sanno che cosa è l'Amore e quindi meritano, per esempio, di accompagnare e di frequentare Beatrice, la donna più gentile. Infatti, nove anni dopo la prima apparizione di Beatrice, Dante la vede vestita di colore bianchissimo "in mezzo a due gentili donne" (V.N., III) di più lunga etade che la gentilissima; "e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto" (V.N., V); "Appresso la battaglia de li diversi pensieri avvenne che questa gentilissima venne in parte ove molte donne gentili erano adunate" (V.N. XIV).

Tra tutte le donne gentili c'è una donna speciale: Beatrice. Lei è presente dal primo all'ultimo capitolo della *Vita Nuova*. La sua immagine accompagna sempre il poeta. Beatrice sebbene sia una donna reale, amata in giovinezza da Dante, evocata dalla sua memoria mille volte, è anche un personaggio simbolico, soggetto a una tale trasfigurazione che il poeta "può per lei usa-

re enunciati evangelici e biblici"[6], definita più di una volta, come abbiamo sottolineato prima, come un miracolo:

> Quel ch'ella par quando un poco sorride,
> non si pò dicer né tenere a amente,
> si è novo miracolo e gentile"
> (V.N. XXI, 12-14).

4. La "gentilissima"

Beatrice è per eccellenza, la "gentilissima", e come tale, è nominata in ventisei occasioni[7] lungo la prosa della *Vita Nuova*, quattro volte nel capitolo XIV:

> avenne che questa gentilissima venne in parte ove molte donne gentili erano adunate,
>
> levai li occhi, e mirando le donne, vidi tra loro la gentilissima Beatrice,
>
> Allora furono così distrutti li miei spiriti per la forza che amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso
>
> molte di queste donne,... raggionando si gabbavano di me con questa gentilissima,

perché Dante fa una differenza tra Beatrice e le altre donne, come fa notare, per esempio nell' incipit del sonetto: "Con l'altre donne mia vista gabbate", che, alla maniera cavalcantiana, il poeta rivolge a Beatrice, ma non osando inviarglielo direttamente, lo fa augurando che lei lo possa conoscere.

Perché Beatrice è differente? Perché è 'la gentilissima'? Perché ormai dalla prima definizione: "quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare" (V.N., II), è la signora della mente di Dante, anzi, uno stimolo alla mente, chiamata Beatrice anche da quelli che non sapevano il significato esatto del suo nome ("quella che fa felice"). Lei è la *angiola giovanissima* (II), la *mirabile donna* (III), la *donna de la cortesia* (XII), la *distruggitrice di tutti li vizi* e la *regina de le virtudi* (X), la *donna de la salute* (III, XI)

---

[6] Cfr. Maria Corti, "Premessa" a Dante Alghieri, *Vita Nuova*, Milano: Feltrinelli, 1996, p. 8.

[7] Vid. Dante Alighieri, *Vita Nuova (nueva lectura)*. Edición, traducción y notas de Isabel González, Madrid: Centro de Lingüística aplicada Atenea, 2000, pp. 26-29; G. Gorni (Dante Alighieri. *Vita Nova*, Torino: Einaudi, 1996, pp. 14-15) dice: "*gentilissima*: attributo istituzionale di Beatrice, dall'inizio alla fine della *Vita*, ma solo nella prosa con ventisette occorrenze, e mai in verso; in un'altra dozina di casi è ripreso l'intero sintagma *questa gentilissima*".

il cui saluto non solo dà la salute al corpo, ma anche la salvezza spirituale all'anima conducendola all'ultima destinazione, alla meta finale dell'uomo che è la salvezza eterna.

E più tardi, dopo la sua morte, come corrisponde a una creatura angelicale, Beatrice "... una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare" (V.N., XXVI, 7-8) sarà portata in cielo, secondo la prima mirabile visone del poeta narrata nel capitolo III della *Vita Nuova*:

> E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione... io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto... Ne le sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda, ... la quale io riguardando molto intentivamente conobbi ch'era la donna de la salute... si ricoglieva questa donna ne le sue braccia, e con essa mi parea che si ne gisse verso lo cielo[8].

Infatti Dante profetizza la morte di Beatrice descritta nei capitoli sucessivi, più concretamente nel capitolo XXX:

> Poi che fue partuta da questo secolo [Beatrice], rimase tutta la sopradetta cittade [Firenze] quasi vedova dispogliata da ogni dignitate; onde io, ancora lagrimando in questa desolatta cittade, scrissi a li principi de la terra alquanto de la sua condizione...

e nel capitolo XXXI:

> Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristizia, pensai di volere disfogarla con alquante parole dolorose, e però propuosi di fare una canzone, ne la quale piangendo ragionassi di lei per cui tanto dolore era fatto distruggitore de l'anima mia.

Si tratta ovviamente della canzone "Li occhi dolenti per pietà del core", in cui il poeta ci racconta anche il grandissimo dolore da lui sofferto sottolineando che la gentilissima è andata in cielo "Ita n'è Beatrice in l'alto cielo, / nel reame ove li angeli hanno pace" (vv. 15-16). Dante sta pensando nella *Divina Commedia* come leggiamo nell' ultimo capitolo della *Vita Nuova*:

> apparve a me una mirabile visione, nella quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedecta infino a tanto che io potessi più degnamente tractare di lei,

[8] "profezia della morte di Beatrice, che anticipa sia *Ita n'è Beatrice in alto cielo* di *Gli occhi dolenti per pietà del core...* sia il finale del libro" (G. Gorni, *Vita Nova*, p. 21).

infatti, nella *Divina Commedia* Dante dirà di lei "quello che mai non fue detto d'alcuna" (V.N., XLII). Così l'opera aperta si chiuderà nel Paradiso dove, appunto, si finirà la lode di Beatrice.

La prima donna dello schermo s'interpone tra Dante e Beatrice: "e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che parea che sopra lei terminasse" e lo fa in un luogo sacro, all'interno di una chiesa: "in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria", durante un culto alla Vergine.

La donna gentile, quella donna che conforta Dante affranto dal dolore dopo la visione poetica della morte di Beatrice, si mostra al poeta "in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo" (V.N., XXXV), cioè in un luogo della memoria:

> Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento. Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei accolta" (V.N., XXXV).

Come in tutta l'opera, si tratta di spazi non definiti: una via, una città, un fiume, una parte, alcuna parte, luoghi che secondo l'opinione di Gorni meritano un'interpretazione[9]: dalla visione diretta di Beatrice alla visione in linea retta della prima donna dello schermo, si arriva a un guardare verso l'alto, riservato solo ed esclusivamente alla gentilissima che è in cielo.

5. *Donne ch'avete intelletto d'amore*

> Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen gia uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine. Allora dico che la mia lingua parlò quasi come per sé stessa mossa, e disse: Donne ch'avete intelletto d'amore (V.N., XIX).

A un certo punto, e adoperando un esordio d'ascendenza evangelica, molto caratteristico del poeta fiorentino, Dante, che passeggiava per una

[9] "Alla visione diretta, orizzontale, di Beatrice viva; e alla visione in *linea recta*... della prima donna schermo, ostacolo a Beatrice, che è il termine negato dello sguardo, nel caso della Gentile si sotituisce una strategia obliqua, dal basso in alto. Quasi la parodia terrena di un'elevazione, di un guardare verso l'alto che dovrà riservarsi alla sola Beatrice in cielo" (G. Gorni*, Vita Nova,* p. XXXI).

strada, camminando solo, pensoso, tacito e senza una meta concreta, sente un forte desiderio di dire cose nuove[10] e perciò vuole comporre una poesia, parlando soltanto alle donne che gli hanno fatto pensare, riflettere e maturare la filosofia stilnovista, donne che, como tali, possono capire la poesia volgare che, appunto, ha senso in quanto si rivolge alle donne che non sono in grado di capire il latino ("E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare, si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, a la quale era malagevole d'intendere li versi latini", V.N., XXV).

Ma il poeta si rivolge specificamente alle donne che, come Beatrice, hanno intelletto d'amore, cioè che sanno che cosa è l'Amore con la maiuscola[11]. Ma lui è cosciente che non è un compito facile[12], perché sa che questo poema sarà determinante per cambiare definitivamente lo stile lamentoso e per cominciare con la vera lode dell'amata, cantandone la lode in maniera completa; e se non osa parlare troppo 'altamente', ma 'leggieramente', vale a dire in modo poco profondo, conformemente alla destinazione femminile del suo trattato, è per non perdere 'ardire', per non diventare 'per temenza vile', cioè incapace di sostenere l'altezza dell'argomento, perché se il poeta non fosse tanto colpito dall'altezaa dell' argomento, farebbe 'parlando innamorar la gente' dato che chi osservi Beatrice, desiderata in cielo, o diviene 'nobile cosa' o muore. Si tratta, ovviamente, del dolce stile nuovo definito dal poeta siculo toscano Bonagiunta Orbicciani nel suo dialogo con Dante nel canto XXIV del Purgatorio: Bonagiunta si rende conto dalla differenza tra lo stile di Dante (le vostre penne) e quello dei poeti precedenti (le nostre) che non sono in grado di capire il nuovo valore che la donna ha asunto nella nuova cultura letteraria del dolce stile[13].

---

[10] "'el deseo de decir' pone en marcha la búsqueda de las formas del texto ("lo modo che io tenesse"). La necesidad expresiva se ha desvinculado de los códigos retóricos, y forma parte de una identidad poética completamente integrada en su deseo" (Dante Alighieri, *Vida nueva*, edición bilingüe de Raffaele Pinto, p. 229).

[11] Per un altro significato di chi siano queste donne, si può leggere: Isabel González, "Doble sentido de algunas de las composiciones de la Vita Nuova", in *Actas del VI Congreso de Italianistas*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1994, vol. I, pp. 297-305.

[12] "Lo sbigottimento del poeta, esitante di fronte alle difficoltà della propria materia assorbe e risolve in sé lo sbigottimento dell'amante, smarrito di fronte alla 'mirabile bellezza' della sua donna" Vid. Dante Alighieri, *Vita Nuova*. Introduzione di Edoardo Sanguineti. Note di alfonso Berardinelli, Milano: Garzanti, 1993, p. XXXIII.

[13] Dante incontra il poeta da Lucca Bonnagiunta, che trasferì in Toscana la poetica della scuola siciliana: "'O anima', diss'io, che par sì vaga / di parlar meco, fa sì ch'io t'intenda, / e te e me col tuo parlare appaga" (vv. 4-42) che gli dice: "Femmina è nata, e non porta ancor benda, / cominciò el, che ti farà piacere / la mia città, come ch'om la riprenda. / Tu te n'andrai con questo antivedere: / se nel mio mormorar prendesti errore, / dichiareranti ancor le cose vere. / Ma dì s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / 'Donne ch'avete intelletto d'amore' (vv. 43-51), cioè è nata una donna che farà che la mia città ti piaccia e te ne andrai con questa profezia, ma dimmi se tu sei quello che ha composto quelle nuove rime che cominciavano Donne che conoscete bene cosa sia l'Amore. Dante gli risponde di sì: "E io a lui: I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando" (vv. 52-54) e Bonagiunta definisce il nuovo stile: "'O frate, issa vegg' io', diss' elli, 'il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne /

In questa canzone, centrale e definitiva nella poetica stilnovistica[14], Dante distingue perfettamente Beatrice, la gentilissima, la cui lode arriva al climax quando si scopre la sua intangibilità, quando si dicono di lei cose proprie di un essere trascendente, quasi divino, cose così importanti come, per esempio, che i santi chiedono, come grazia, che sia chiamata in cielo per non sopportare la sua permanenza in terra: "Lo cielo che non have altro difetto / che d'aver lei, al suo signor la chiede, / e ciascun santo ne grida merzede" (vv. 19-21), perché il suo potere è tale che la desiderano in Paradiso – luogo dove sarà, infatti, nella *Divina Commedia* –, e aggiunge anche "Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato / che non pò mal finir chi l'ha parlato" (vv. 41-42); distingue Beatrice dalle altre donne gentili, quelle che hanno intendimento d'amore, perché soltanto loro lo possono capire e comprendere – si tratta di una restrizione del pubblico, Dante si rivolge ai fedeli d'amore? Forse, in questo caso, no[15] –. Solo a queste donne Dante farà vedere la capacità di Beatrice, soltanto a queste donne Dante dirà che, se vogliono essere nobili dame, vadano con lei: "Dico, qual vuol gentil donna parere / vada con lei, che quando va per via, / gitta nei cor villani Amore un gelo" (vv. 31-33) perché Dante ha la convinzione che Dio pretendeva "far cosa nova" (v. 46), cioè qualcosa di straordinario e miracoloso. Il poeta vuole stabilire una forte differenza tra Beatrice e le altre donne che sono, come dice nella prosa iniziale "pure femmine", e che non si preoccupano delle cose amorose, del vero amore, fra l'altro perché non lo conoscono e non lo possono capire.

Dunque, Dante vuole dedicare questa poesia non a tutte le donne, bensì soltanto ai cuori gentili. La distinzione tra *donne gentili* e *pure femmine* indica un cambiamento radicale nel destinatario del poema: Dante scrive adesso non per tutte le donne ma soltanto per quelle che sono gentili e che perciò hanno intelletto d'amore e capiscono, anzi comprendono, cosa sia amore: "donne e donzelle amorose, con vui, / che non è cosa da parlarne altrui" (vv. 13-14). Il poeta vuole ragionare di Beatrice, anzi scrive la canzone in lode di lei, ma ne parlerà solo con "donne gentili", cioè quelle più affini alla "gentilissima"[16]. La medesima distinzione tra donne e femmine fa Boccaccio che sottolinea nel proemio del Decameron che vuole scriver l'opera[17] "... in

---

di qua dal dolce stil novo ch'i' odo! / Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne; / e qual più a gradire oltre si mette, / non vede più da l' uno a l'altro stilo'" (vv. 55-60).

[14] "Si trova infatti condensata in questo brano la poetica del dolce stil nuovo, il nuovo concetto dell'espressione artistica che si era venuto maturando in Dante, certo, anche per suggestione dagli altri poeti, ma principalmente come personale esperienza d'arte, e riflesso consapevole del nuovo ambiente di cultura che il poeta respirava nella Firenze bianca del suo tempo" (Sanguineti – Berardinelli, *Vita nuova*, pp. 29-30).

[15] Vid. nota 10, sebbene in questo caso concreto il pubblico di esperti in questioni amorose non sia quello dei fedeli d'amore.

[16] Vid. G. Gorni, *Vita Nova*, p. 92, citando a De Robertis.

[17] Il Decameron appariva cioè come un'opera del tutto estraletteraria, senza prettese letterarie "diffusa anche per via orale" (Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze:

soccorso e rifugio di quelle che amano..." affermando che, siccome umana cosa è aver compassione degli afflitti, è più logico dare conforto a coloro che ne hanno più bisogno e, per quanto riguarda l'amore, nessuno può negare che ne siano più bisognose le donne, perché

> Esse dentro à dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette dà voleri, dà piaceri, dà comandamenti de'padri, delle madri, de'fratelli e de'mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alcuna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere,

cosa che, come tutti sappiamo, non succede agli uomini innamorati perché

> Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giucare o mercatare: de'quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sè e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopraviene o diventa la noia minore.

Sono le stesse donne a cui Boccaccio vuole raccontare delle novelle di "piacevoli e aspri casi d'amore", affinché possano trarre utile consiglio. Boccaccio, come pure Dante, seleziona il pubblico lettore, e si rivolge soltanto alle donne che amano, perché il resto hanno altro a cui pensare: cucinare, cucire, ricamare, filare...

In definitiva: Beatrice è "la gentilissima" perché ha una natura prodigiosa che s'identifica con lo stesso Amore: alla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore,* segue il sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa,* capace di cancellare tutti i pensieri volgari dai cuori della gente "villana"; le "donne gentili" sono quelle che hanno intelletto d'amore, capaci d'intendere Dante e di corrispondere con lui, sono coloro in grado di essere in sintonia con lui mentre le altre donne sono le "pure femmine".

Le "gentili donne" sono al corrente del suo amore per Beatrice. Per la prima volta in questa canzone "il discorso del soggetto, che finora

---

Sansoni, 1996, p. 9).

aveva dialogato soltanto con Amore, trova interlocutori efficaci"[18]. Si tratta di 'nuove' donne, intelligenti, partecipanti, ingegnose e, insomma, siamo di fronte a un pubblico nuovo: donne attive che possono e potranno essere in reciproco rapporto con l'Amore e che avranno una grande rilevanza che durerà fino ad oggi.

[18] Posto che perfino il discorso fatto con gli altri rimatori, anche con i colleghi stilnovisti era stato deludente (Vid. G. Gorni, *Vita Nova*, p. 256).

AS RIMAS DO CORPUS POÉTICO DE FERNAN FERNANDEZ COGOMINHO

Déborah González Martínez
Universidade de Santiago de Compostela / Université de Rennes

No *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* a rima vén definida de forma xeral como "a união fónica do fim dos versos e estabelecida na base da última vogal tónica"[1]. Mais a trascendencia do fenómeno reside en ser un dos elementos estruturais imprescindibles na elaboración do discurso poético; así, desde o punto de vista conceptual, a "identidade final de som entre versos diferentes tem importantes consequências na estruturação dos significados, relacionando assim forma melódica e conteúdo semântico dos textos de poesia"[2]; con isto quérese dicir que a rima non se limita a ser unha simple técnica de repetición, senón que adquire a función de organiza-lo texto e potencia-los valores poético-expresivos, pois por medio das palabras en posición de rima, os denominados *rimantes*, é posible enfatiza-los contidos e crear relacións de continuidade temática e semántica (grazas ó cal os motivos e conceptos son subliñados no interior da composición). Desde a perspectiva formal, esa iteración fónica permite determinar unha tipoloxía estrófica para a cantiga (*cobras singulares*, *unisonantes*, *dobras*, *alternativas*, *alternadas* ou *redondas*).

A partir disto, tendo sempre presente os datos de tipo xeral, queremos centrarnos no emprego da rima realizado por un trobador concreto da escola galego-portuguesa, Don Fernan Fernandez Cogominho[3]. A súa obra[4] ofrece a posibilidade de exemplificar certas tendencias convencionais, mais tamén algúns usos innovadores, produto da orixinalidade do autor.

---

[1] E. Finazzi-Agró, "Rima", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 576- 577, p. 576.

[2] Cfr. Finazzi-Agró, "Rima", p. 577.

[3] Como punto de partida, adoptamos a edición que preparamos dos textos que lle son atribuídos nos cancioneiros.

[4] A obra que chegou a nós deste trobador portugués, conformada por once composicións con atribución ó autor, vén transmitida polos apógrafos quiñentistas: no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* reprodúcese o conxunto consistente na serie das *cantigas de amor B*361 - *B*366, no *escarnio de amor B*366[bis], e na serie de *cantigas de amigo B*702 - *B*705. No *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* só se reproducen as cantigas pertencentes ó xénero de *amigo*, *V*303 - *V*306.

1. As fórmulas rimáticas

A transcendencia da rima na organización do discurso lírico non foi algo exclusivo dos nosos poetas. O fenómeno acadara xa unha máis que notable importancia nas composicións dos *trobadors* provenzais, nas que, de feito, as fórmulas acadaron unha maior complexidade e variedade que nas da escola peninsular, pois nesta foi favorecido o emprego de certos modelos estróficos máis simples, que acabaron por facerse maioritarios[5].

Tavani destaca, como o máis frecuente dos utilizados polos nosos trobadores, o esquema de seis versos nos que se combinan tres rimas; as dúas primeiras poden dispoñerse cruzadas (*abba*) ou alternas (*abab*), e van seguidas dun dístico monorrimo (*cc*), a miúdo identificado co refrán. O esquema *abbaCC* preséntase, segundo os datos ofrecidos polo profesor italiano, nun total de 411 textos de refrán, ós que se engaden outros 12 monoestróficos e 4 nos que o dístico non se corresponde co retrouso e a rima é inconstante. A fórmula *ababCC* é adoptada en 64 cantigas de refrán, ás que se lle suman 3 dunha única cobra e 4 nas que varía a rima do dístico final. A seguir, sobresae a importancia do esquema conformado por sete versos nos que se poden establecer as seguintes combinacións maioritarias: *abbacca* (274), *ababcca* (60), *abbaccb* (40), *ababccb* (61). E, asociado preferentemente ás cantigas de amigo, aínda que non só, Tavani destaca o uso do esquema consistente nun dístico monorrimo seguido dun verso con rima diferente que asume, normalmente, a función de retrouso, *aaB* (117)[6].

Os datos ofrecidos polo profesor italiano e aqueles obtidos das procuras na Base de datos do Centro Ramón Piñeiro son de utilidade para dispor unha panorámica dos usos do autor en relación ó conxunto da lírica:

— A fórmula rimática máis utilizada nas composicións que lle son atribuídas responde ó modelo de seis versos, con dúas rimas cruzadas seguidas dun dístico monorrimo que sempre exerce a función de refrán; *abbaCC* ocorre en 4 textos:

[5] Os datos que ofrecemos a continuación están referidos ó conxunto da produción lírica, seguindo ó profesor G. Tavani, *A lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991, pp. 84-85.

[6] A ocorrencia de cada unha destas fórmulas segundo a *MedDB* é: *abbaCC*, 411 cantigas de refrán (+ 15 de mestría); *ababCC*, 63 de refrán (+ 7 de mestría); *abbacca*, 265 de mestría (+ 1 *abbaccA*, + 1 *abbacCA*, +1 *abbaCCA*, +1 *abbaCCa*), *ababcca*, 58 de mestría (+ 1 *ababccA*), *abbaccb*, 38 de mestría (+1 *abbaCCB*), *ababccb*, 60 de mestría; *aaB* en 104 textos con refrán, máis 8 de mestría (vid. *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Versión 2.0.3 (a partir de aquí, será citada como *MedDB2*), Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es > [2008]).

Nº MS[7]	Nº *RM*	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F.	RIMA
*B*365	40 9	A	R	3 cobras: *a* unis., *b* sing.	*abbaCC*	-	*a*: i *b*: ẹr, ar, ẹr *C*: ei
*B*366bis	40 11	EA	R	2 cobras: *a* sing., *b* unis.	"	-	*a*: ar, on *b*: i *C*: eu
*B*704 / *V*305	40 2	AM	R	3 cobras sing.	"	*CC*	*a*: ei, igo, on *b*: ẹr, en, esse *C*: an
*B*366	40 7	A	R	4 cobras sing.	I, II, III: " IV: *ccccCC*	*CC*	*a*: eus, i, e *b*: ar, en, a *c*: ẹr

Entre as composicións nas que a rima se dispón segundo esta fórmula, a *B*366 singularízase porque, se ben as tres primeiras cobras seguen regularmente este modelo, a cuarta, precedente á fiinda, ofrece unha innovación consistente na introdución do esquema monorrimo *ccccCC*, só documentado para esta cobra en todo o *corpus* lírico profano[8]. A inclusión desta excepción á fórmula debe apreciarse como plenamente orixinal e, sen dúbida, responde a un cambio na organización das rimas dentro da composición conscientemente procurado polo autor (non será produto do azar que a rima -*ẹr* contemplada nesta última cobra sexa a mesma do refrán e daquela que retomará a fiinda).

— Descendendo na frecuencia de utilización, segue o esquema consistente en catro versos nos que se dispoñen dúas rimas alternas, seguidos dun dístico monorrimo, que tamén aquí cumpre a función de retrouso en tódolos casos. A fórmula *ababCC* artella a rima de 3 textos:

Nº MS	Nº *RM*	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
*B*361	40 8	A	R	3 cobras sing. (*a*I = *a*III)	*ababCC*	-	*a*: ẹr, i *b*: ar, ei, al *C*: a
*B*702 / *V*303	40 3	AM	R	3 cobras sing.	"	-	*a*: ades, ada, igo *b*: edes, irdes, ade *C*: ado
*B*705 / *V*306	40 5	AM	R	3 cobras sing. (*a*I = *a*III)	"	-	*a*: ades, igo *b*: ẹr, edes, ides *C*: ado

7 Presentamos o número da cantiga no manuscrito, o outorgado por G. Tavani (*Repertorio métrico della lirica galego-portoghese* [a partir de aquí, *RM*], Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967) que é tamén o da *MedDB2*, así mesmo especificaremo-lo xénero (A= amor, AM= amigo, EA= escarnio de amor), a modalidade (R = refrán, M = mestría), e a tipoloxía estrófica (unis. = unisonantes, sing. = singulares), a fórmula rimática, a existencia ou non de fiinda, e as rimas.

8 Segundo parece confirmar a procura realizada na *MedDB2* [2008].

— Outra das fórmulas comúns no *corpus* lírico galego-portugués é, como xa se dixo, o dístico monorrimo seguido dun verso con rima distinta á dese, que é empregado preferentemente nos cantares de amigo, mais non é exclusivo deles. Este modelo documéntase dentro do conxunto atribuído a Fernan Fernandez só nunha composición do xénero de amor:

Nº MS	Nº *RM*	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
B362	40 1	A	R	3 cobras sing. (*a*I = *a*III)	*aaB*	-	*a*: eus, ẹr / ẹn, ir *B*: ei

Nesta composición, sobresae o predominio de rimas consonantes (nos dísticos das cobras I e III) e a introdución dunha rima asonante (no da II), dado que o texto que tomamos como referencia presenta como rimantes o infinitivo *morrer* (emenda á forma *moirer*) e *ren*. Tal asonancia non foi aceptada unanimemente pola crítica, e así, na recensión feita ó *Cancioneiro da Ajuda* de Michaëlis[9], Nobiling propuxo practicar unha emenda no v. 5, de forma que *dizede-m'ũa ren* (segundo o proposto pola editora, que seguiu fielmente a lectura de *B* neste lugar) mudaría a *queirades-mi dizer*, co que se lle daría regularidade ó cadro de rimas[10]. Pola súa parte, Montero Santalla opta pola parella *én* - *ren*[11].

— Na composición *B*363 os versos dispóñense segundo o modelo *abbacca*. Porén, só se cinxen a este esquema as dúas primeiras cobras, mentres que a terceira presenta diferenzas na fórmula segundo a lección que ofrece *B*, único testemuño que a transmite:

Nº MS	Nº *RM*	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
*B*363	40 10	A	M	3 cobras sing. (*a*I = *a*II)	I, II: *abbacca* III: *abbaa-a** / *abba–a**	-	*a*: ir, in / i *b*: ar, e, al *c*: a, en

A alteración do esquema métrico-rimático na última estrofa débese a un problema na transmisión textual: verifícase a omisión dun segmento que podería abrangue-la extensión dun verso, aproximadamente; e, aínda que entre a crítica non houbo sempre unanimidade sobre a localización exacta

[9] C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda. Edição critica e commentada por* [a partir de aquí, será citado como *CA*], Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [reimpresión da ed. Halle A. S.: Max Nemeyer, 1904].

[10] Y. Frateschi Vieira (ed.), *Oskar Nobiling: As cantigas de D. Johan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Nitéroi: EdUFF, 2007,p. 215; O. Nobiling, "Zu Text und Interpretation des Cancioneiro da Ajuda", *Romanische Forschungen*, 23, 1907, pp. 339-385, p. 383.

[11] J. M. Montero Santalla, *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa*: catálogo e análise, [Tese de doutoramento en Filoloxía Hispánica, Sec. Galego-Portuguesa], A Coruña, 3 vols., 2000 [Inédita] (cfr. vol. I, p. 344).

da lagoa[12], a partir do exame sintáctico e semántico, esta parece situarse no penúltimo verso. Non obstante, o problema podería te-lo seu punto de partida no verso anterior (*ca muitas vezes perdi x'assi*), en tanto que este vén caracterizado por:

a) ser hipérmetro nunha composición de versos octosílabos regulares, sen existir a posibilidade de establecer un equilibrio na medida mediante a práctica de sinalefas;

b) *ca muitas vezes perdi x'assi / … / cativo, porque m'én parti* é unha expresión que, desde o punto de vista sintáctico e semántico, fica incompleta (entre outras razóns porque o verbo queda desprovisto do seu CD) de forma irreparable, ó non existiren indicios textuais que permitan establecer reconstrucións fiables; a isto engádeselle que na parte final se inclúe un pronome dativo de terceira persoa dificilmente asimilable a esa parte do texto tal e como vén transmitido no manuscrito[13];

c) altérase neste verso a fórmula seguida nas cobras anteriores, dada a substitución do rimema *c* polo *a*. Unha parte da crítica considerou que ese cambio no cadro de rimas ten orixe noutro problema de copia no que interveñen o v. 4 e este v. 5[14].

Por todas estas razóns, vemos probable que en orixe a cobra seguise o modelo das anteriores (*abbacca*), e que fose o problema de transmisión textual o que deturpou a estrutura orixinal da cantiga. Non obstante, tal e como

---

[12] Michaëlis, partindo da hipótese de que o último verso é o omitido, optou pola regularización da métrica e da fórmula *abbacca* mediante a práctica dunha emenda nos dous últimos versos transmitidos e na inserción dun novo verso final: "ca muitas vezes perdi ben, / ¡cativo! Porque parti-m'én / [d'u nunca devia partir]"; nas notas ó texto, a editora explicou a necesidade de remodelar esta última estrofa, xa que, na súa concepción da composición, sería necesario buscar unha rima *a* común á das dúas cobras anteriores. Ademais, sinala que para o último verso non deu localizado unha rima satisfactoria en *-i*, "ou terminação differente para o penultimo e antepenultimo, que não estão bem" (cfr. C. Michaëlis, *CA*, vol. I, pp. 832-833 [nº 422]). Por esta razón, Lang, na reseña que fixo á obra, suxeriu muda-lo último verso en *d'u eu nunca partir devi* (H. R. Lang, "Zum *Cancioneiro da Ajuda*", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXII, 1908, pp. 129-160, 290-311, 385-399 [p. 394]). Segundo a nosa perspectiva, e de acordo coas palabras de Nobiling, pensamos que este é un dos casos frecuentes nos que as rimas das dúas primeiras cobras presentan unha relación maior cás da terceira, polo que nesta é aceptable a rima que presenta sen que necesariamente teña que ser mudada a *-ir* para igualarse ás outras dúas. A partir da hipótese de que a omisión de texto afecta de forma especial ó penúltimo verso, e non ó último como considerou Michaëlis, Nobiling propuxo dúas solucións para esta parte tan conflitiva do texto, consistentes na emenda do rimante no v. 4, a reconstrución do rimante do v. 5 e o v. 6 completo, deixando intacto o último verso: "que ven end'a quen (sen) vai x'assi: / ca muitas vezes perdi [sen, / e perdi sono, e perdi ben,] / cativo! porque m'én parti"; ou ben "ca muitas vezes perdi [ja / sono e ben, u al non á,] / cativo! porque m'én parti" (vid. Frateschi Vieira, *Oskar Nobiling*, pp. 215-216; Nobiling, "Zur Text", pp. 382-383).

[13] Michaëlis describiu os contextos e os usos que o pronome presenta habitualmente: 1) acompáñase doutro pronome na oración; 2) complementa verbos que van construídos accidentalmente como reflexivos ou que se acompañan de auxiliares (*poder, querer, fazer* ou *saber*); 3) cando acompaña os verbos *ser, estar* e *aver,* ten función de dativo ético con frecuencia; vid. Michaëlis, "Glossario do Cancioneiro da Ajuda", *CA*, vol. II, p. 95.

[14] Segundo a hipótese defendida por Nobiling. Véxase a nota 12.

nos chega o texto, é imposible reconstruí-los rimantes e presentar unha rima concreta correspondente ó rimema *c* desta estrofa, pois non existe ningún indicio que permita efectuar esta práctica con seguridade[15]. En conclusión, as opcións que vemos como máis plausibles son: ou ben respecta-lo texto segundo o transmitido no testemuño, marcando unicamente a existencia dunha lagoa no penúltimo verso (polo que a fórmula rimática sería *abbaa-a**), ou ben pensar na posibilidade dun erro de copia no v. 5 (polo que se pensaría no esquema *abba–a**), co que talvez se defendería mellor a hipótese dun previo rimema *c*, que, en todo caso, será irreconstruíble de forma segura no plano concreto das rimas[16].

Alén da complicación deses versos finais, localízanse nesta cobra outras cuestións interesantes desde o punto de vista rimático, como a relación asonante entre *min* e os rimantes en *i*[17], e o problema que se encontra no final do v. 4[18].

— A fórmula *aabbb* documéntase para a cantiga de mestría *B* 364:

Nº MS	Nº *RM*	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
*B*364	40 6	A	M	3 cobras sing.	*aabbb*	-	*a*: or, ados, an *b*: oita, orte, al

Esta cantiga representa o único caso no *corpus* da lírica profana da combinación dun dístico monorrimo seguido dun trístico monorrimo no interior dunha cantiga de mestría (modalidade que lle corresponde segundo o noso

[15] Así, tampouco Montero Santalla presentou os rimantes que lles corresponderían ós vv. 4, 5 e 6. Vid. Montero Santalla, *As rimas*, vol. I, pp. 344-345.

[16] Segundo a lectura que facemos da cobra, e optando por non facer emendas nin reconstrucións, esta quedaría como segue: "E esto sei eu ben per min, / ca volo non digo por al, / mais porque sei eu ja o mal / que vén end'a quen s'én va i; / ca muitas vezes perdi x'assi / … / cativo, porque m'én parti".

[17] Para non estendérmonos en exceso, remitimos á bibliografía elemental para aproximarse á cuestión da posible relación entre *min* e os rimantes en *-i*: C. Ferreira da Cunha, "Rima de vogal oral com vogal nasal", *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro: Ministério da Educación e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 173-200; M. Rodrigues Lapa, "Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde", in *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra editora-Universidade de Coimbra, 1982, pp. 263-272 [publ. previa en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII, 1954, pp. 5-146], pp. 272-273); V. Bertolucci, *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia, 1992 [trad. da ed. de 1963] pp. 37-38; Montero Santalla, *As rimas*, vol. III, pp. 1446-1448.

[18] Montero Santalla deixou sen indica-lo rimante deste verso (vid. *As rimas*, vol. I, pp. 344-345). Michaëlis propuxo o sintagma *va i* (vid. *CA*, vol. I, pp. 832-833 [nº 422]). Lang, a pesar de acepta-la posibilidade de identificar en *va* un presente de indicativo analóxico a *da* ou a *está*, defendeu a forma *vai* seguida da reconstrución da palabra en rima [*i*] (vid. "Zum *CA*", pp. 393-394). Pola súa parte, Nobiling parte da hipótese dun erro de copia e presenta a alternativa *vai x'assi* (vid. "Zur Text", pp. 382-383). Os Machado ofreceron como rimante a forma *vay*, o que implica unha alteración no sistema de rimas (E. Machado – J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 1949-1964, 8 vols (cfr. vol. II, pp. 138-142 [nº 303])).

punto de vista)[19], pois esta fórmula non é estraña nas de refrán, principalmente no xénero de amigo[20].

— Por último, para a cantiga *B*703 / *V*304 a fórmula considerada é *abB*, que, segundo parece, está unicamente plasmada neste texto do *corpus* lírico profano.

Nº MS	Nº *RM*	XÉN.	MOD.	COBRAS	FÓRMULA	F	RIMA
*B*703 / *V*304	40 4	AM	R	2 cobras: *a* sing., *b* unis.	*abB*	-	*a*: ẹr, i *b*: ẹr

Cómpre advertir que non é o único esquema que lle foi adxudicado a esta cantiga, pois foille tamén aplicada a fórmula *aaBB* por Montero Santalla no seu traballo sobre as rimas da lírica galego-portuguesa, e por R. Cohen na súa edición das *cantigas de amigo*[21] (que ademais foi a incorporada na *MedDB2*)[22]. Así mesmo Â. Correia, no seu estudo sobre a tipoloxía do refrán, clasifica esta composición no grupo das que teñen un retrouso cun número de versos igual ós da cobra, aceptando a proposta do referido editor[23].

Entre as razóns que moverían a muda-lo esquema de tres a catro versos, hai unha de tipo rimático: o primeiro verso de cada cobra queda libre de rima tanto a nivel intraestrófico como interestrófico (pois *a* segue o modelo das *cobras singulares*, fronte a *b* que segue o das *unisonantes*). Esta existencia de versos libres de rima podería identificarse co procedemento denominado *palabra perduda*[24], que, vén definida deste xeito na poética fragmentaria transmitida no cancioneiro *B*:

[19] Vid. D. González, "Unha aproximación ao paralelismo e ao refrán na lírica galego-portuguesa", *La lírica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. VI Convegno Triennale della Societá Italiana di Filologia Romanza (Padova, 27 de setembro - 1 outubro 2006)*, pp. 507-528 [no prelo].

[20] Segundo a *MedDB* (2008), ofrécese: *aabbB* nas cantigas de amigo 58 1 e 122 4; *aabBB* nas de amor 8 3 e 15 2, nas de amigo 55 2 e 77 12, e no escarnio persoal 16 11; *aaBBB* nas de amor 11 1 e 157 42, nas de amigo 11 7, 35 1, 55 1 (dialogada), 55 2, 63 10, 67 3 (romaría), 77 4 (romaría), 93 2, 93 8 (romaría), 95 5, 114 4 (mariña), 134 4, e nas de escarnio 125 9 (esc. de amor) e 127 11 (esc. social).

[21] R. Cohen, *500 Cantigas d'Amigo, edição crítica de-*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 188.

[22] Vid. *MedDB2* (2008).

[23] Â. Correia, *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipologia)*, Lisboa: Facultade de Letras da Universidade de Lisboa [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa policopiada], 1992, p. 101.

[24] Este artificio tería o seu equivalente máis próximo a aquel practicado polos poetas provenzais denominado *rim espars*: "nozione che corrisponde a tre situazioni differenti a seconda del modo in cui il fenomeno così designato (intrastrofico) si integra o meno in una connessione interstrofica. Di queste situazioni, due sono prese in considerazione dal trattato tolosano, che parla di *rim estramp* quando non c'è ripresa, e di *rim dissolut* quando il *rim espars* trova un'eco regolare nelle altre strofe, nella stessa posizione relativa all'interno di ciascuna strofa" (cfr. D. Billy, "L'arte delle connessione nei *trobadores*", in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 11-111, p. 15).

> Por que algũus trobadores pera mostrarẽ maor meestria meterõ en ssas cantigas que fezeron hũa palavra que nõ rrimasse cõ as outras [ch]amã-lhe palabra perduda. E esta palavra pode meter o trobador no começo ou no meyo ou na cima da cobra, ẽ qual logar quiser, pero que se a meter ẽ hũa cobra deve-a meter nas outras en cada hũa delas en aquel lugar. E esta palavra deve de seer [de] maor me[e]stria, ou er pode meter ssenhas palavras en cada cobra que rrimẽ hũas [cõ] outras, ou se er quiser[e] en cada cobra de senhas rrimas. E outrosy pode meter na cobra hũa palavra perduda duas vezes per esta maneira[25].

Porén, a crítica non interpreta a definición que ofrece o tratado unanimemente, e hai discrepancias na concepción da técnica. Para Montero Santalla, o artificio debería ser entendido como un ornato literario consistente nun verso libre a nivel intraestrófico, mais sería "um instrumento de ligação estrófica, em quanto repete em duas ou mais estrofes uma mesma rima"[26]. Para outros investigadores, a *palabra perduda* é entendida como a integración dun verso de rima libre que se reitera á mesma altura estrutural en cada unidade estrófica, mais, a nivel interestrófico, os versos poden igualarse nas rimas ou presentar unha rima diferente[27]. Esta última concepción permite dispoñe-lo texto do seguinte xeito:

COBRA	RIMAS	RIMANTES	
I	*a*: ẹr *b*: ẹr	Palabra perduda: Palabra-rima: Refrán:	prouguer veer prazer
II	*a*: i *b*: ẹr	Palabra perduda: Palabra-rima: Refrán:	vi veer prazer

O esquema 10*a* 10*a* 2*B* 8*B*[28] fixado por Cohen implica que o que para nós constitúe unha palabra-rima, nesa proposta é un verso independente que inicia o refrán. Tal modificación ten como consecuencia a necesidade de

[25] J. M. D'Heur (ed.), "L'*Art de trouver* du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398, p. 384.

[26] Cfr. Montero Santalla, *As Rimas*, vol. III, p. 1454 (vid. vol. I, pp. 224-225; 450-451).

[27] Para máis información sobre esta técnica, vid. Â. Correia, "Palavra Perduda", in Giulia Lanciani – Giuseppe Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 506; M. C. Rodríguez Castaño, "A palavra perduda: da teoría á práctica", in S. Fortuño – T. Martínez (eds.), *Actas del VII Congrés de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacións da Universidade Jaume I, 1999, vol. III, pp. 263-285 [263-265]; M. Brea – P. Lorenzo, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998, pp. 196-201.

[28] Como forma de xustificar a pertinencia deste modelo métrico-rimático, o editor ofrece dous exemplos: *B* 627 / *V* 228 (47 27) e *B* 628 / *V* 229 (47 2), textos atribuídos a Fernan Rodriguez de Calheiros, para os que presenta unha solución semellante á adoptada na cantiga de Fernan Fernandez. Nesas cantigas transmitidas por *B* e *V*, o texto correspondente ó refrán vén transcrito nunha única liña gráfica, que Cohen divide para dispoñe-lo retrouso en dous versos: *viver, / ca non poss'eu al*

reconstruí-lo segundo rimante na cobra II, polo que o editor integra o adverbio pronominal *i*. O cadro rimático da súa proposta queda como segue[29]:

COBRA	RIMAS	RIMANTES
I	*a*: ẹr *b*: ẹr	prouguer / poder[30] Refrán: veer / prazer
II	*a*: i *b*: ẹr	vi / [i][31] Refrán: veer / prazer

Desde a nosa perspectiva, a copia nos manuscritos parece apoia-lo esquema consistente en dúas cobras de tres versos[32], dos que o último funciona como retrouso, e de aquí que se vexa como mellor opción a fórmula *abB*, que foi a que no seu momento lle asignou G. Tavani[33].

2. As rimas

Os trobadores galego-portugueses priorizaron nas súas composicións o verso agudo sobre o grave, posiblemente a causa da importancia que este acadou na escola provenzal; mais, como indicou Beltrán, aquilo que para os *trobadors* "non era senón resultado da contextura fónica da lingua, entre os nosos trobadores convertérase en criterio de selección de carácter literario"[34].

Entre as rimas máis frecuentes no *corpus* lírico (estimadas por Montero Santalla como aquelas que ocorren en máis de 500 versos), predominan de forma evidente (tanto en ocorrencias como en diversidade) as rimas agudas: *-er* /'ẹr/ (4731), *-ar* (4436), *-en* (2933), *-or* (2793), *-i* (2471), *-on* (2373), *-ei* (2142), *-al* (1557), *-ir* (1143), *-ou* (960), *-er* /'ęr/ (887), *-a* (845), *-eus* (577),

---

ben querer e *estar; / ave-l'ei ja sempr' a desejar* (vid. Cohen, *500 Cantigas d'Amigo*, pp. 112-113). Porén, a disposición da copia non é igual á que se presenta na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho.

29 Vid. Cohen, *500 Cantigas de Amigo*, p. 188.

30 Corresponde á forma do P1 do futuro de subxuntivo.

31 A nivel de rimas, a diferenza que se establece entre a solución ofrecida por R. Cohen e a de J. M. Montero Santalla radica na reconstrución dun rimante para o segundo verso da segunda cobra, pois só o primeiro presentou unha palabra en rima para este lugar, consistente no adverbio pronominal *i*, mentres que o segundo non deu indicacións sobre o rimante do v. 2 da segunda cobra.

32 Nos dous testemuños a cantiga está disposta en dúas cobras de tres versos, sen que o traballo dos copistas leve a pensar que no seu antecedente a distribución versal era diferente á que presentan estes. En *V* 304, como é a práctica habitual do copista deste cancioneiro, transcribíronse en maiúscula a inicial capital de cantiga e a inicial da cobra seguinte, mentres que tódolos demais versos comezan en minúscula. O cancioneiro Colocci-Brancutti, ofrece, desde este punto de vista, un indicio máis favorable á hipótese de se-lo esquema *abB*, en tanto que en *B* 703 as maiúsculas se aplicaron tamén ós versos que inician o refrán; non se observa ningún elemento que leve a pensar que o inicio do refrán estaría situado na última palabra da segunda liña gráfica transcrita.

33 Vid. Tavani, *RM*, p. 138.

34 V. Beltrán, *A Cantiga de Amor*, Vigo: Xerais, 1995, p. 81.

-an (536). Mentres que as rimas graves que superan as 500 ocorrencias son só catro: *-ia* (2262), *-ado* (1575), *-ada* (963), *-ade* (528) [35].

En relación ó *corpus* poético atribuído a Fernan Fernandez Cogominho, vemos que as rimas agudas utilizadas son as seguintes (ordenadas por frecuencia): *-er* /'ẹr/ (13 / 29)[36], *-i* (10 / 17)[37], *-ei* (7 / 13), *-a* (6 / 10), *-an* (6 / 10), *-ar* (10 / 10), *-ir* (7 / 8), *-al* (4 / 7), *-en* (4 / 7), *-eus* (2 / 4), *-on* (3 / 4), *-eu* (2 / 4), *-e* (2 / 4), *-er* (3 / 3), *-or* (2 / 2), *-in* (1 / 1); mentres que as graves son: *-ado* (3 / 12), *-ades* (6 / 6), *-igo* (4 / 6), *-edes* (4 / 4), *-oita* (2 / 3), *-orte* (2 / 3), *-ada* (2 / 2), *-ados* (2 / 2), *-ade* (2 / 2), *-esse* (2 / 2), *-ides* (2 / 2), *-irdes* (2 / 2).

Se cruzámo-los datos ata aquí presentados, e os que se obteñen de observa-los rimantes que se presentan para cada unha destas rimas, podemos establece-las seguintes conclusións:

— Na obra do autor predominan as rimas agudas sobre as graves, algo que non é de estrañar se se ten en conta a tendencia dominante na escola galego-portuguesa. Esta supremacía dos versos agudos conséguese mediante a diversidade de rimantes agudos utilizados, e pola reiteración en posición de rima que algúns deles experimentan. A rima máis utilizada no *corpus* atribuído a Fernan Fernandez coincide con aquela máis empregada no conxunto da lírica galego-portuguesa, isto é, a rima aguda er /'ẹr/.

— Malia iso, non se pode dicir que a rima grave teña un uso marxinal na obra de Cogominho; pode exemplificarse o seu emprego coa composición *B*702 / *V*303, na que só se inclúen versos graves (*a*: -ades, -ada, -igo; *b*: -edes, -irdes, -ade; *C*: -ado), coas cantigas *B*704 / *V*305 (*a*: -ei, -igo, -on; *b*: -er, -en, -esse; *C*: -an), *B*705 / *V*306 (*a*: -ades, -igo; *b*: -er, -edes, -ides; *C*: -ado) e *B*364 (*a*: -or, -ados, -an; *b*: -oita, -orte, -al), nas que se ofrece unha combinación de rimas graves e agudas.

— Ademais, queremos chama-la atención sobre a diversidade de rimas agudas e graves documentadas, pois a pesar de ser máis numerosos e variados os rimantes agudos, en canto ás rimas en si, establécese certa proximidade: hai 15 rimas agudas diferentes e 13 rimas graves.

— Boa parte das rimas teñen a súa realización en rimantes que corresponden a formas verbais ou nominais, caracterizadas por presentaren unha terminación facilmente relacionable. Sobre a cuestión, Beltrán destacou que a escola galego-portuguesa non priorizou a rima complicada, difícil nin rebuscada, senón que se preferiu introducir tempos verbais e sufixos nominais, que desde o punto de vista literario funcionan habitualmente como apoio e canle do desenvolvemento semántico, e "en definitiva, a elección dunhas poucas palabras e das formas flexivas dos verbos permítelles [ós

[35] Vid. Montero Santalla, *As rimas*, vol. III, p. 1516.

[36] A primeira cifra marca o número de rimantes diferentes que conteñen tal rima, e o segundo ó índice de ocorrencias da rima nos versos.

[37] Habería que pór en relación con esta rima o rimante *min*, coa rima aguda que figura ó final da lista.

trobadores] situar na rima os termos clave dos seus poemas"; deste xeito "a rima fácil ponse ó servicio da difícil arte de subliñar sempre os termos de maior carga poética"[38]. A este respecto, de entre os existentes no *corpus* do autor, referirémonos a dous casos paradigmáticos:

— O primeiro exemplo consiste no uso paranomásico dos rimantes *migo* - *sigo* (en *B*704 / *V*305)[39], que se presentan relacionados entre si con frecuencia no conxunto da lírica (ou a carón doutros rimantes, como *amigo* ou *Vigo*). Non obstante, o que singulariza a súa ocorrencia nesta composición é que o trobador se serviu da inclusión dos dous pronomes en posición de rima para enfatiza-la diferenza entre a situación que vive a moza namorada que agarda morriñenta novas do seu namorado, e o rei que retén ó amigo consigo: "En quanto falardes migo, / dizede, se vos venha ben, / se vos disse novas alguen / dos que el rei levou sigo".

— O segundo caso ó que aludiremos é o dos rimantes *doita-coita-coita*, *forte-morte-morte* e *tal-mal-mal* (en *B*364); a súa inclusión, combinando as técnicas da paronomasia e do dobre, reforzan e reiteran expresivamente o tema principal desenvolvido na composición, non só mediante a reaparición en rima dos substantivos *coita*, *morte* e *mal*, senón tamén mediante a súa asociación cun adxectivo, ou pronome indefinido, parónimos que os enfatizan e intensifican. A isto engádese que as rimas -*oita* e -*orte* sexan moi pouco utilizadas no *corpus* lírico profano: -*oita* preséntase en 14 versos, no interior de só catro cantigas, e unicamente baixo os rimantes *coita* e *doita*[40]; -*orte* figura en 29 versos, distribuídos en 13 textos, concretizándose só en *forte* e *morte*[41]. Estas figuras de dicción e repetición engádense ós restantes procedementos retóricos utilizados neste texto para deseñar e chegar a expresar unha dor incomparable, facela verosímil e magnificala.

---

38 Cfr. Beltrán, *A Cantiga de Amor*, p. 83.

39 C. P. Martínez, "Falad'amigo… Falade migo. Para a descrición e discreción dos usos paronomásicos no trobadorismo profano galego-portugués", in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 403-425, p. 424.

40 Fóra da cantiga de Fernan Fernandez, a rima -*oita* ten lugar noutras tres cantigas: en 25 129, aparecen relacionados *coita-doita-coita*; en 70 8 inclúese *coita-coita* como parella reiterada nas tres cobras; e, por último, en 104 9 aparece dúas veces o termo *coita*, mais só relacionado entre si a nivel interestrófico.

41 Ademais de se ofreceren nesta cantiga os dous termos como rimantes asociados, aparece *morte-forte* en tres textos (25 21, 25 61, 30 23), *forte-morte* en seis (25 9, 25 15, 25 16, 25 22, 28 1, 79 44), *morte-forte-morte* en 25 129 (o que deixa ver unha relación entre esta composición, na que tamén se recolle a rima -*oita*, como *coita-doita-coita*, e a composición de Fernan Fernandez Cogominho). A excepción a esta parella é *forte-amostre* en 83 6, e *morte* no refrán de 22 3.

BIBLIOGRAFÍA

Beltrán, Vicenç, *A cantiga de Amor*, Vigo: Xerais, 1995.

Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia, 1992 [trad. da ed. de 1963].

Billy, Dominique, "L'arte delle connessione nei *trobadores*", in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La lirica galego-portoghese: Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 11-111.

Brea, Mercedes – Pilar Lorenzo Gradín, *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Xerais, 1998.

Correia, Ângela, *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipologia)*, Lisboa: Facultade de Letras da Universidade de Lisboa [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa policopiada], 1992.

—, "Palavra Perduda", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 506.

Cunha, Celso Ferreira da, "Rima de vogal oral com vogal nasal", *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro: Ministério da Educación e Cultura-Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 173-200.

D'Heur, Jean-Marie (ed.), "L'*Art de trouver* du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398.

Finazzi-Agró, Alessandro, "Rima", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 576-577.

González Martínez, Déborah, "Unha aproximación ao paralelismo e ao refrán na lírica galego-portuguesa", in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. VI Convegno Triennale della Societá Italiana di Filologia Romanza (Padova, 27 de setembro - 1 outubro 2006)*, pp. 507-528 [no prelo].

Lapa, Manuel Rodrigues, "Nótulas trovadorescas: Tres cantigas de Gil Peres Conde", in *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra editora-Universidade de Coimbra, 1982, pp. 263-272 [publ. previa en: *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXVII, 1954, pp. 5-146].

Machado, Jose Pedro – Elsa Paxeco Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 1949-1964, 8 vols.

Martínez Pereiro, Carlos Paulo, "Falad'amigo… Falade migo. Para a descrición e discreción dos usos paronomásicos no trobadorismo profano galego-portugués", in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2004, pp. 403-425.

MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa, Versión 2.0.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/ > [data de consulta: 2008].

Michaëlis de Vasconcelos, Carolina, *Cancioneiro da Ajuda. Edição critica e commentada por-*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, 2 vols. [reimpresión da ed. Halle A. S.: Max Nemeyer, 1904].

Montero Santalla, José Martín, *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, [Tese de doutoramento en Filoloxía Hispánica, Sec. Galego-Portuguesa], A Coruña, 3 vols., 2000 [Inédita].

Nobiling, Oskar, "Zu Text und Interpretation des *Cancioneiro da Ajuda*", *Romanische Forschungen*, 23, 1907, pp. 339-385.

Rodríguez Castaño, María del Carmen, "A *Palavra Perduda*: Da teoría á práctica", in S. Fortuño – T. Martínez (eds.), *Actas del VII Congrés de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacións da Universidade Jaume I, 1999, vol. III, pp. 263-285.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967 [= *RM*].

—, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991.

Vieira, Yara Frateschi (ed.), *Oskar Nobiling: As cantigas de D. Johan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Nitéroi: Ed. UFF, 2007.

LAS CANTIGAS DE SANTUARIO Y LA PEREGRINACIÓN DE SANCHO IV A SANTIAGO[1]

Santiago Gutiérrez García
Universidad de Santiago de Compostela

A pesar de que las cantigas de amigo constituyen, aproximadamente, la tercera parte de la producción poética gallegoportuguesa y de que fueron compuestas por las sucesivas generaciones trovadorescas de esta escuela lírica[2], no es menos cierto que el cultivo más sistemático del género se produjo durante la segunda mitad del siglo XIII. Así parece demostrarlo el cómputo por secuencias cronológicas que establece Resende de Oliveira, quien no documenta cantigas de este tipo en la fase inicial de desarrollo –hasta 1220[3]–, mientras que contabiliza veintitrés en el período que transcurre entre 1220 y 1240 –frente a ciento cincuenta y cuatro cantigas de amor– y cuatrocientas setenta y una entre los años 1240 y 1300 –por quinientas sesenta y ocho de

1 Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación *O cancioneiro de cabaleiros* (PGIDIT06CSC20401PR), financiado por la Xunta de Galicia, y *El sirventés literario*, dirigidos por la Prof. M. Brea, así como del titulado *Textos literarios medievais no Camiño de Santiago* (PGIDIT08PXIB204038PR), financiado por la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia y dirigido por Santiago López Martínez-Morás.

2 Vid., por ejemplo, las observaciones, a este respecto, de M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo: Edicións Xerais, 1998, pp. 13-14: "A cronoloxía das cantigas de amigo esténdese ó longo do século XIII (...) e chega polo menos ata 1325, data da morte de D. Denis".

3 El que a veces se ha considerado como más antiguo ejemplar del género, *Ai eu coitada! Como vivo en gram cuidado* (18,2), atribuido a Sancho I de Portugal (1185-1211), posiblemente saliese de la pluma de su nieto Sancho II (1223-1248). Tal es la opinión, por ejemplo, de E. Gonçalves, "O sistema das rúbricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses", in R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románica (Santiago de Compostela, 1989)*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1994, t. II, p. 986. Los cancioneros, además, se la adjudican a Alfonso X de Castilla. Esta última opción, por ejemplo, es la que recoge *Lírica Profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Traballo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, Mª. C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guiadanes e Mª C. Vázquez Pacho, coordinados por M. Brea, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", 1996, t. I, pp. 139-140). Para los nombres de los autores y las reproducción y numeración de sus cantigas nos basamos en esta última obra.

amor[4]–. Este último dato estaría indicando una eclosión de la cantiga de amigo durante dicho período, coincidente con una renovación estética que habría llevado a la valorización de elementos popularizantes en el seno de la producción poética trovadoresca[5]. Así se ha observado desde la crítica decimonónica, que, a la hora de periodizar las diferentes fases evolutivas del lirismo peninsular, distinguía una etapa, a la que denominaba segundo período lemosín o de *estylo galliziano*, coincidente con el reinado de Don Denís y caracterizado por la recuperación, por parte del trovadorismo, de modos poéticos de origen popular, encarnados en la cantiga de amigo[6]. No por casualidad, es este monarca portugués el máximo cultivador, en términos absolutos, del género que tratamos, con cincuenta y una piezas[7].

La antedicha renovación de carácter popularizante, con independencia de si se debe a un influjo extrapirenaico o a la revalorización de tradiciones vernáculas[8], coincide con la evolución que se produce en la poesía trovadoresca de otros ámbitos de la Romania. Así parecen demostrarlo la creciente presencia de géneros de este tipo tanto en los tratados poéticos occitanos, como en la producción de los autores más tardíos de esta tradición lírica –dansa, balada, viadeira, estampida, etc.–, o la inserción, desde comienzos de siglo, de piezas poéticas en los *romans* del norte de Francia[9], con preferencia por las diversas variedades de la *chanson de femme* –*chanson d'amie*, *chanson*

[4] A. Resende de Oliveira, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias Editorial, 2001, pp. 163-164. Estas cifras son más llamativas por lo que se refiere al número de cultivadores de un género y otro. Entre 1220 y 1240, sólo cuatro autores componen cantigas de amigo, frente a veinte que escriben de amor, mientras que entre 1240 y 1300, y aunque sea por una leve mayoría, hay más autores que se dedican al género de amigo –setenta y nueve– que al de amor –setenta y dos–.

[5] V. Beltran, *Canción de mujer, Cantiga de Amigo. Traducción, edición y notas de por Vicente Beltrán*, Barcelona: PPU, 1987, pp. 32-33.

[6] T. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição crítica restituida sobre o textos diplomatico de Halle, acompanhada de um glossario e de uma introducção sobre os trovadores e cancioneiros portuguezes*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878, pp. lxiii-lxiv. Vid., a este respecto, M. Brea, "Elementos popularizantes en las cantigas de amigo", in C. Alemany Bay *et alii* (eds.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional "La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos,* Alicante: Universidad de Alicante, 2003, t. II, pp. 450-463.

[7] Frente a estas cincuenta y una cantigas de amigo, el resto de su producción lo conforman setenta y dos de amor, once satíricas y tres pastorelas (Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986, p. 282). Vid. Brea y Lorenzo Gradín, *Cantiga de amigo*, pp. 32-33, donde se ofrece la producción de los autores que más cultivaron la cantiga de amigo, con un cómputo en términos absolutos y en el conjunto de cada obra.

[8] Durante la segunda mitad del siglo XIII se documenta la llegada a las cortes peninsulares, especialmente a la de Alfonso X, de trovadores occitanos, que no pudieron por menos que ejercer influencia sobre los autores gallegoportugueses. Vid., por ejemplo, la influencia occitana que muestra la obra del juglar gallego Airas Nunes (G. Tavani (ed.), *A poesía de Airas Nunes*, Vigo: Galaxia, 1992).

[9] Un desglose comparado de los géneros poéticos explicados en los sucesivos tratados poéticos medievales en C. Di Girolamo, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli: Liguori Editore, 1979; J. H. Marshall, *The* Razos de trobar *of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press, 1972.

de toile, chanson de malmariée, etc.–. A este respecto, P. Bec, que contrasta las diferencias de cronología entre las tradiciones trovadorescas de *oc* y de *oïl*, sostiene que "c'est précisément au XIII^{e} siècle... que sont attestés tous les genres 'mineurs'", identificando estos géneros "menores" con los del *registre popularisant*[10]. Por lo que se refiere a la lírica gallegoportuguesa, el repertorio poético se enriquece con nuevas formulaciones discursivas que adoptan rasgos propios de la pastorela, el alba, la *chanson de malmariée*, la *chanson de toile* o la bailada[11].

Dentro de este impulso se incluiría el cultivo de la cantiga de amigo con elementos naturalísticos, impropios de la abstracción que suele imperar en el discurso amoroso cortés peninsular y cuya aclimatación a este género, por tanto, hay que achacar a elementos popularizantes, muy posiblemente reflejo del sustrato precortés que asume la cantiga de amigo[12]. Como exponente de dicha corriente estética tiene lugar, asimismo, el cultivo de un conjunto de composiciones de amigo, caracterizadas por la presencia de un hagiotopónimo, que desempeña la función de ambientación geográfica. Estas piezas, denominadas cantigas de santuario[13], muestran una serie de motivos peculiares, que ya han sido puestos de relieve en varias ocasiones por la crítica y entre los que se encuentran el encuentro de los amantes junto a un templo –lo que implica la utilización de campos sémicos y léxicos particulares[14]–; la localización de este santuario en Galicia –o en ocasiones, en el norte de Portugal– y en un ámbito rural, fuera de núcleos de población importantes y de los grandes circuitos de peregrinación; o la autoría por parte juglares, asimismo de procedencia gallega, que la transmisión textual gallegoportu-

[10] P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (XII^{e}-XIII^{e} siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris: Picard, 1977, t. I, p. 46. De todas formas, en otro lugar de esta obra, distingue tres niveles o registros líricos: aristocratizante, juglaresco y folclorizante (Ibid., p. 34).

[11] Debido a la poca consistencia de los testimonios gallegoportugueses, existe cierta resistencia por parte de la crítica actual a reconocer que estas variedades discursivas constituyan auténticos géneros líricos en el seno de esta escuela poética. Esta es la razón por la que se opta por considerar dichos textos como "modalidades xenéricas e interferencias de rexistro" (Brea y Lorenzo Gradín, *Cantiga de amigo*, p. 215) o "'xéneros' contaminados" (G. Tavani, *A poesía lírica*, p. 213). Por lo demás, los ejemplos aducidos en estas dos obras remiten, desde el punto de vista cronológico, a la segunda mitad del siglo XIII.

[12] Brea y Lorenzo Gradín, *Cantiga de amigo*, p. 9-10; Tavani, *Poesía lírica*, pp. 136-137; Beltran, *Canción de mujer*, p. 11.

[13] Junto a esta denominación, la crítica empleó, durante cierto tiempo, la de *cantigas de romaría*, debido a que a menudo se liga el encuentro de los amantes al pie de la ermita con una celebración de este tipo. Su carácter excesivamente restringido, ha desplazado esta etiqueta en favor de la de *cantigas de santuario* (M. Brea, "Las 'cantigas de romería' de los juglares gallegos", in S. Fortuño Llorens – T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, t. I, p. 381; Brea y Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, p. 261; X. Filgueira Valverde, "Poesía de santuarios", in *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 53-69; Tavani, *A poesía lírica*, p. 142; Idem, *A poesía de Airas Nunez*, pp. 37-38).

[14] Un estudio de estos campos en Brea, "Las cantigas de romería", pp. 383 y ss.; Brea y Lorenzo Gradín, *Cantiga de amigo*, pp. 257-258.

guesa agrupa en la sección cancioneril que Resende de Oliveira denomina *cancionero de juglares gallegos*[15].

Con todo, por encima de estos grandes rasgos, las cantigas de santuario constituyen un corpus demasiado amplio y complejo[16] como para dejarse aprehender por afirmaciones genéricas. Es por esto que, bajo la aparente homogeneidad que les confiere su cultivo preferente por autores que pertenecen al *cancionero de juglares gallegos*, se esconden no pocas salvedades que hacen desaconsejable un único tratamiento para este conjunto de piezas. Así, resulta innegable la especialización de los juglares como cultivadores de este tipo de poesía[17], pero esto no obsta para otros agentes de la lírica trovadoresca hayan compuesto piezas de este tipo.

Hay que tener en cuenta, al respecto, que la crítica ha interpretado tales cantigas en una situación de gran precariedad, por lo que se refiere a la existencia de datos extratextuales, de manera que los únicos indicios disponibles, en muchos casos, proceden, bien de la lectura del propio texto, bien de una posible relación intertextual con otras composiciones del corpus trovadoresco. Sin embargo, la escasez, cuando no la ausencia, de datos referidos a sus autores y a los medios de producción y de recepción literarios ha condicionado el asedio hermenéutico a las cantigas de santuario, a menudo construido sobre hipótesis difícilmente verificables. De resultas, se ha supuesto que tras la composición de un corpus como el que tratamos hay una labor de patrocinio vinculada a los templos que aparecen mencionados en dichas composiciones y que estaría promovida "por encargo directo do titular, ou, máis normalmente, dos monxes do santuario celebrado"[18]. Un segundo aspecto vendría a reafirmar tal suposición: la coincidencia de los *cognomina* de un cierto número de autores de este género de poesía con to-

[15] Para la conformación del *cancioneiro de jograres galegos* en el seno de la tradición textual de los cancioneros gallegoportugueses, vid. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, 1994; Idem, *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo: Edicións Xerais, 1995.

[16] Fruto de esta misma complejidad son las propuestas dispares que han surgido a la hora de delimitar el corpus de estas cantigas, que oscilan entre las cincuenta que propuso C. Michäelis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, t. II, p. 879 y las ochenta de E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970, p. 29 y H. Monteagudo, "Cantores de santuario, cantares de romaría", in *Congreso "O mar das cantigas"*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 125-127. Vid. un repaso a las diversas propuestas en Brea, "Las cantigas de romería", p. 381, nota 1.

[17] Otra cuestión es que estos mismos autores procediesen de Galicia, como parecen indicar los apellidos de la mayor parte de ellos, ya que, a veces, tales *cognomina* funcionarían no como indicación del lugar de nacimiento, sino como marca de individualización de los diversos autores. El caso más conocido es el de Johan Servando, que habría adoptado su apellido de la ermita que promocionaba en sus composiciones (V. Beltran, "Tópicos y creatividad en la cantiga de amigo tradicional", *Santa Barbara Portuguese Studies*, VI, 2002, pp. 6-7; E. Gonçalves, "Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) 'Quel da Ribeira'; (2) A romaria de San Servando", in *Actes du Colloque Critique Textuelle Portugaise (Paris, 20-24 octobre 1981)*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 45-49; Monteagudo, "Cantores de santuario", p. 109).

[18] Tavani, *A poesía lírica*, p. 142. Vid., asimismo, Idem, *Airas Nunes*, pp. 37-38.

pónimos situados en las inmediaciones de los santuarios a los que cantan[19]. De la coincidencia entre la geografía literaria y los *cognomina* geográficos, que se cumple en los casos de Bernal de Bonaval, Fernan do Lago, Johan de Cangas, Johan de Requeixo o Johan Servando, se ha llegado a la conclusión de que dichos autores habrían nacido en las cercanías de los lugares que mencionan en sus obras. Tales circunstancias han permitido suponer, en fin, la existencia de "modestas cortes dunha pequena nobreza laica de ámbito local, mesmo vencellada por relación de propiedade... coas ermidas cantadas"[20], en las cuales florecerían los juglares que luego se integraron en el *cancionero de juglares gallegos*.

Ahora bien, hasta el momento ni la documentación apunta hacia ese patrocinio monástico, ni se han encontrado pruebas de ninguna de esas supuestas cortes gallegas consagradas al mecenazgo juglaresco como mecanismo de promoción de las citadas ermitas, de ahí que tales conclusiones deban aceptarse con suma cautela, apenas como sugerencias con las que se intenta desentrañar un ámbito de la lírica peninsular aún no suficientemente explicado. Antes al contrario, los escasos indicios documentales envían, de manera preferente –y salvo excepciones– hacia una actividad poética desarrollada en la corte de Castilla durante los reinados de Alfonso X y Sancho IV[21].

Al hilo de estas consideraciones, Filgueira Valverde[22] distinguía dos etapas en el proceso de composición de la poesía de santuarios: la primera, en la que se liga a la celebración de romerías en tierras gallegas, y la segunda, en la que se produce su adopción por parte de los círculos cortesanos. Esta suposición, que está condicionada por la raíz popular de la presente poesía, se vería reflejada en la dispar condición de sus cultivadores: juglares de origen gallego, en su estadio inicial, y aristocracia trovadoresca más tarde. A esta teoría se le pueden hacer ciertas objeciones, como que los juglares gallegoportugueses –otra cosa sería remitirse a autores desconocidos de una fase oral no conservada– no son exponentes de un estadio de poesía popular, sino popularizante, integrada ya en los círculos cortesanos y que,

---

[19] Para la identificación de los *cognomina* toponímicos como los lugares de procedencia de los autores gallegoportugueses, y no sólo los cultivadores de poesía de santuario, remitimos a los diferentes trabajos de reconstrucción histórica que se han llevado a cabo, especialmente *Lírica Profana*, *passim*; Resende de Oliveira, *Depois*, pp. 303-440; Idem, *Trobadores e xograres*, pp. 93-184; Idem, *O trovador*, pp. 185-205; Tavani, *A poesía lírica*, pp. 277-329, así como las voces correspondientes integradas en G. Lanciani y G. Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993. Ténganse en cuenta, de todas formas, las indicaciones que apuntan a la adopción de algunos de estos apellidos como parte de un proceso de caracterización autorial, según se señala para la figura de Johan Servando. Vid. *supra*, nota 17.

[20] Monteagudo, "Cantores de santuario", p. 121.

[21] Así, por ejemplo, las relaciones intertextuales que señala Beltrán entre varios de estos autores y otros trovadores y juglares gallegoportugueses, como Martin Codax, Airas Nunes, Pero Meogo, Martin de Requeixo, Johan de Cangas, Fernand'Esquio, Johan Zorro o Johan Soarez Coelho, habrían tenido lugar en la corte alfonsí (Beltrán, "Tópicos", pp. 6-7; Idem, *Canción de mujer*, pp. 29-33).

[22] Filgueira Valverde, "Poesía de santuarios", p. 61.

por lo tanto, no representan una etapa cronológica anterior respecto a su cultivo por parte de los trovadores.

Sea como fuere, la hipótesis de Filgueira Valverde se hace eco de la heterogeneidad de autores y propósitos que animaban la escritura de este conjunto de cantigas, algo que también han percibido otros críticos. Tal es el caso de Beltran[23], quien, al hablar, en un sentido más amplio, de la poesía de tipo popularizante, distingue, asimismo, dos fases de implantación: una, en la que un autor emplea de manera sistemática uno o unos pocos de esos rasgos, que se convertirían en elementos de caracterización autorial, y otra, durante la que tales elementos poéticos se difunden entre un mayor número de autores, que los incorporan de manera esporádica a sus composiciones.

Por último, también Monteagudo –como ya antes hicieran el propio Filgueira Valverde, Gonçalves o Brea[24]–, al analizar el conjunto de autores a los que se atribuyen cantigas de santuario, diferencia dos niveles, según su inserción en la tradición textual gallegoportuguesa. Uno lo formarían aquellos autores cuya obra conforma el *cancionero de juglares gallegos*, verdadero núcleo de las cantigas de santuario integrado por diecisiete nombres –de entre los que habría que distinguir a los clérigos Airas Nunes y Sancho Sanchez[25]–. En el otro figuran, junto a estos dos últimos, de ubicación anómala entre los juglares gallegos, cuatro autores de procedencia aristocrática: Airas Carpancho, Pero Viviaez, Afonso Lopez de Baian y Pai Gomez Charinho. Sin embargo, y frente a esta división de acuerdo con la organización interna de los cancioneros, el mismo crítico[26] percibe diferencias, en lo que se refiere al tratamiento poético dispensado a las cantigas que estudiamos, que no se corresponden con esta distribución que se acaba de exponer. Así, mientras que la poética más tradicionalista –esto es, cantigas de refrán, paralelismo con *leixaprén* y uso de rima asonante– aparece en las obras de Martin Codax,

---

[23] Beltran, "Tópicos", pp. 14-15.

[24] Filgueira Valverde, "Poesía de santuarios", p. 63; E. Gonçalves, "Filologia literária e terminologia musical. *Martin Codaz esta non acho pontada*", in *Miscelanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena: Mucchi Editore, 1989, t. II, p. 632-633; Monteagudo, "Cantores de santuario", pp. 104-109; Brea, "Las cantigas de romería", p. 392. Esta última estudiosa, en cambio, distingue un primer nivel integrado por autores del *cancionero de juglares gallegos* y un segundo, del que formarían parte Afonso Lopez de Baian, Pero Viviaez, Airas Carpancho, Sancho Sanchez, Airas Nunes y Pai Gomez Charinho, que no formarían parte de dicha sección cancioneril.

[25] La producción de Airas Nunes encabeza las obras de los clérigos integrados en la sección de las cantigas de amigo, si bien su integración en los cancioneros se llevó a cabo a partir de dos rótulos diferentes, de ahí que alguna de sus composiciones aparezca copiada dos veces (Resende de Oliveira, *Depois*, p. 318; Tavani, *Airas Nunes*, pp. 23-30). Sancho Sanches, por su parte, cierra el grupo de clérigos autores de cantigas de amigo (Resende de Oliveira, *Depois*, pp. 435-436). Esta complejidad textual del *cancioneiro de xograres galegos* ha sido puesta de relieve, asimismo por P. Lorenzo Gradín, "A transmisión das cantigas de romaría dos xograres galegos", in *Congreso "O Mar das Cantigas"*, pp. 155-168, quien define esta compilación como un "cancioneiro de cancioneiros", dentro de la que distingue hasta tres etapas compositivas, la tercera de las cuales la constituiría una "pequena antoloxía de cantigas de romaría" (p. 167).

[26] Monteagudo, "Cantores de santuario", pp. 120-121.

Martin de Ginzo, Meendinho y Nuno Treez, otros tres juglares gallegos, como Johan Servando, Martin de Padrozelos y Pero de Berdia se inclinan por un estilo más cultista, cercano al de la cantiga de amor –uso esporádico de cantigas de *mestría*, *fiindas* o de cantigas *ateúda ata a fiinda*–.

Otro de los puntos básicos sobre los que se sustenta el estudio de las cantigas de santuario es la fidelidad que cada juglar o trovador demuestra hacia el santuario que menciona en sus composiciones, de tal modo que un autor alude siempre a un solo templo y, a la inversa, cada uno de estos centros de religión es cantado por un único autor. Sobre esta ecuación se asienta la suposición de que entre ambos –escritor y geografía literaria– existe una vinculación de tipo biográfico, de tal manera que la segunda estaría indicando el lugar de procedencia del primero[27]. El exponente más obvio de tal compromiso sería el ya aludido Johan Servando, quien menciona la ermita de San Servando en diecisiete de sus composiciones, con una insistencia que deja entrever, con pocas dudas, el propósito propagandístico de su producción poética.

Con todo, la regla que se acaba de enunciar conoce asimismo alguna excepción. En el *corpus* analizado existe un único santo que reaparece en las cantigas de tres autores y este no es otro que Santiago, al que recurren Airas Carpancho, Airas Nunes y Pai Gomez Charinho. Pues bien, como ya ha sido puesto de manifiesto en alguna ocasión[28] –y si admitimos que dicho santo corresponde al Apóstol–, resultaría anómalo que se ligasen cantigas de santuario a la promoción de una sede arzobispal, como era Compostela[29]. Esta excepción insiste, una vez más, acerca de la heterogeneidad del corpus de piezas que analizamos y descubre aspectos concretos, ligados a los procesos de producción y recepción textual, que desbordan los presupuestos que tradicionalmente ha manejado la crítica.

Para solventarla, por ejemplo, Correia[30] ha postulado otras tantas salvedades que apartan a estos tres autores y, en consecuencia, a sus cantigas correspondientes, del canon de la poesía de santuario. Así, Airas Nunes llevaría a cabo una imitación de esta última, aplicada a un caso de propaganda

[27] Así, vid., como ejemplo de este método de indagación la siguiente frase de Resende de Oliveira, *Trobadores e xograres*, p. 167, al hablar de Pero de Berdia: "Berdia é tamén topónimo galego. Unha das poboacións con este nome sitúase ó norte de Santiago, próxima ó río Tambre. Nas pesquisas que se efectúen no sentido de detecta-la orixe deste autor debe repararse tamén na ermida dedicada a Santa Marta mencionada nas súas cantigas de amigo".

[28] Correia, "Sobre a especificidade", pp. 14-19; Gonçalves, "Pressupostos históricos", p. 46

[29] La segunda de estas piezas, la de Airas Nunes, contiene, según A. Mª. Mussons, "Los trovadores en los últimos años del siglo XIII. Ayras Nunez y la romería de Sancho IV", in C. Alvar – J. M. Lucía Megías (eds.), *Actas del Congreso Internacional "La literatura en la época de Sancho IV", Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996, p. 227, otro elemento anómalo, ya que las cantigas de santuario no tienen como protagonista a un rey. De todas formas, la de Airas Nunes no es la única, entre las cantigas que tratamos, en la que se menciona al rey, como muestra, por ejemplo, *Mandad'ey comigo* de Martin Codax (91,4).

[30] Correia, "Sobre a especificidade", p. 19.

política, cual fue la visita de Sancho IV a Compostela en 1286. La pieza de Pai Gomez Charinho, en cambio, no debería incluirse en el *corpus* que tratamos, puesto que la mención al Apóstol forma parte de una invocación, sin que se aluda en ella al correspondiente lugar de culto. En cuanto a Airas Carpancho, si bien su composición sí que "contém todos os traços característicos da cantiga de romaria", nada garantiza que no se trate de una advocación jacobea ligada a cualquiera de los pequeños templos homónimos repartidos por toda Galicia, de los que menciona varios.

No obstante, esta última posibilidad parece bastante remota, si tenemos en cuenta que los indicios documentales que se poseen sobre Airas Carpancho lo sitúan en el entorno catedralicio compostelano, muy posiblemente ligado al linaje de los Gelmírez[31], lo que lleva a pensar que el Santiago que menciona su cantiga *Por fazer romaria, pug'en meu coraçon* (11,10) no es otro que el Apóstol. Por lo demás, la temprana datación de este trovador, que habría florecido en la primera mitad del siglo XIII, durante el reinado de Alfonso IX de León, implica que la suya es la más antigua cantiga conservada que emplea el motivo del santuario, ya que, datada durante las primeras generaciones trovadorescas, sería anterior, en todo caso, a la eclosión popularizante de la segunda mitad de ese mismo siglo[32].

No deben pasarse por alto las implicaciones de este último dato, pues que las cantigas de santuario se inauguren con una anomalía como la que acabamos de advertir, obliga a reconsiderar algunas de las presuposiciones que se han tejido en torno a este tipo de composiciones y que alcanzarían al sistema de producción y recepción textuales. De este modo, aun cuando la pieza que acabamos de mencionar cumple la vinculación geográfica del autor con el templo al que canta, no sucede lo mismo con la supuesta promoción de templos secundarios y sus santos correspondientes y, por tanto, con una red de pequeñas cortes patrocinadoras de juglares, interesadas en la atracción de fieles a dichas ermitas. Las otras dos cantigas en las que se menciona a Santiago socavan, desde otro punto de vista, esta interpretación del sistema de transmisión textual que tradicionalmente ha manejado la crítica.

Tanto *A Santiagu'en romaria ven* (14,3) de Airas Nunes, como *¡Ay, Santiago, padron sabido!* de Pai Gomez Charinho (114,2) han de analizarse a la luz que arroja la cantiga de Airas Carpancho, en cuanto que no deben considerarse, pues, una derivación tardía de las cantigas de santuario canónicas, sino que representan una realización más, entre otras, de las posibilidades que, en el seno de la poética de amigo, ofrece el motivo de la ambientación en un

[31] J. A. Souto Cabo y Y. Frateschi Vieira, "Para um novo enquadramento histórico-literário de Airas Fernandes, dito 'Carpancho'", *Revista de Literatura Medieval*, XVI / 1, 2004, pp. 221-277.

[32] *Lírica profana*, t. I, p. 109; Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 341-342; Resende de Oliveira, *Depois*, p. 315-316, Idem, *Trobadores e xograres*, pp. 105-106; Idem, *O trovador*, p. 187; X. Ron Fernández, "Carolina Michaëlis e os trobadores representados no *Cancioneiro da Ajuda*", in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia, 2005, pp. 144-145.

templo. Así, Correia, al referirse al poema de Airas Nunes, advierte de que no se trata, en realidad, de una cantiga de santuario, sino de una pieza de propaganda política que adopta los recursos que aquella le ofrecía[33]. En efecto, la pieza en cuestión se compone, como aludíamos más arriba, con ocasión del viaje que Sancho IV realiza a Compostela en la segunda mitad de 1286. Sin embargo, la afirmación de ambos estudiosos se basa en concepciones demasiado restringidas, por lo que se refiere los motivos que impulsaban a componer este tipo de cantigas. A este respecto, y vista la variedad que alberga el *corpus* tratado, hay que considerar otras posibilidades, más allá de la supuesta labor de promoción de ermitas y romerías, sobre la que ha centrado su atención la crítica. Esto obliga a no excluir, como motivo de composición, un suceso de naturaleza política.

Así, cierto es que el momento culminante del periplo de Sancho IV lo constituiría la visita a la catedral compostelana; aunque, al mismo tiempo, tuvo componentes que trascendían el simple acto devocional. Por una parte, Gaibrois de Ballesteros destaca que el origen del viaje se encuentra en la promesa realizada por el soberano durante la campaña del año anterior contra los musulmanes y que aquél "emprendió la ruta de Santiago, movido por religioso espíritu"[34]. Mas, por otra, Sancho, si bien sigue la ruta del camino francés, esto se debe a que comienza su andadura en Burgos, tras haber pasado la primavera anterior en tierras vascas. En efecto, al llegar a Villafranca del Bierzo el 8 de julio, pospone toda intención devocional y concede a su itinerario un carácter eminentemente político. Es por esto que se desvía hacia el sur, recalando, sucesivamente, en Ourense el día 29 y, el 18 del mes siguiente, en Pontevedra, en donde se habría detenido algo más de una semana. No será hasta el 1 de septiembre cuando el soberano llegue a Compostela. De la misma manera, en el viaje de retorno a Castilla realiza un amplio rodeo por el norte, visitando Betanzos el 15 de septiembre y Lugo el 20 y 21, con lo que completa un circuito que, abarcando las principales comarcas del reino, le conduce por las localidades gallegas más importantes.

Un repaso a las actividades que llevó a cabo don Sancho durante su estancia en Galicia revela que asuntos de cierta urgencia, ajenos a la piedad jacobea, exigieron la atención del monarca, pues, como observa López Ferreiro[35], junto a la concesión o confirmación de fueros y privilegios y el

---

[33] Correia, "Sobre a especificidade", p. 19. Al carácter propagandístico, en términos políticos, de la cantiga, se refiere Tavani, *A poesía de Airas Nunez*, pp. 36-38, quien descarta como destinatarios otros monarcas, como Fernando III de Castilla o Sancho II de Portugal.

[34] M. Gaibrois de Ballesteros, *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922, t. I, p. 116. Lo que no es óbice para que observe la contradicción entre este espíritu devoto y el comportamiento del monarca durante su marcha a Galicia, en el que no faltan anécdotas violentas, lo que lleva a la autora a comentar: "en verdad, no era precisamente aquella la conducta más recomendable a un peregrino camino de Santiago" (Ibid., p. 118).

[35] A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central, 1902, pp. 204 y ss.

nombramiento de Juan Rodríguez como "teniente la justicia por el Rey en Galicia y en Asturias"[36], hubo de ocuparse del restablecimiento de las sedes luguesa y compostelana. Esta segunda, que había estado vacante desde el conflicto que enfrentó, en 1273, al arzobispo Gonzalo Gómez con Alfonso X, fue ocupada por su nuevo titular, fray Rodrígo González, durante la segunda mitad de 1286 –el primer documento en el que figura como arzobispo está fechado el 2 de octubre–. Este último prelado contó con el apoyo del nuevo rey, a pesar de que los problemas en torno a la sede santiaguesa debieron de prolongarse durante algún tiempo, ya que López Ferreiro[37] hace notar que, todavía a comienzos de 1287, fray Rodrigo no había sido consagrado o, en su defecto, lo habría sido *in absentia*. Con esta opinión coincide Gaibrois de Ballesteros, para quien el de la vacante arzobispal sería "uno de los asuntos primordiales que entonces ocuparon la atención del rey"[38], especialmente si tenemos en cuenta que, justo antes del viaje a Galicia, la sede compostelana había sido una de las bazas que Felipe IV de Francia esgrimió en las negociaciones que ambos reyes mantuvieron entre finales de 1285 y la primavera de 1286[39].

La importancia del viaje de Sancho IV a Galicia no debe, pues, minusvalorarse ni, tampoco, reducir a un simple gesto de devoción jacobea. Sabido es que los monarcas castellanos no acudían a Galicia desde que lo hiciese Fernando III en 1232; lógico, por otro lado, pues este reino había ido perdiendo importancia a lo largo del siglo XIII, a medida que, con los avances de la reconquista, el centro de interés de Castilla se desplazaba hacia el sur. En 1232, como sucedería en 1286, el viaje adoptó un tono religioso, pues asimismo incluyó una ofrenda al Apóstol. Sin embargo, los verdaderos motivos, como apunta Barreiro Somoza[40], eran de índole política, pues, al igual que haría cincuenta años después su nieto Sancho, con su presencia física el Rey Santo procuró asegurarse, al comienzo de su reinado, la fidelidad de sus vasallos occidentales.

---

[36] Gaibrois de Ballesteros, *Historia*, p. 123.

[37] López Ferreiro, *Historia*, t. V, p. 255. Por lo que se refiere al apoyo real otorgado el nuevo prelado, vid. p. 257.

[38] Gaibrois de Ballesteros, *Historia*, t. I, p. 121; Nieto Soria, *Sancho IV*, p. 78.

[39] En noviembre de 1285, Sancho IV despachó al abad de Valladolid, Gómez García de Toledo, para preparar las negociaciones que había de mantenerse en la primavera del año siguiente. Felipe IV propuso al embajador castellano que no intervendría en los asuntos del reino vecino, renunciando a apoyar a los infantes de La Cerda, a cambio de que don Sancho, anulado su matrimonio con María de Molina, desposase a una hermana del soberano francés. Este, para ganarse el favor de Gómez García, le prometió interceder ante el Papa para su promoción a la mitra compostelana. El resultado de esta propuesta fue, una vez conocida por el rey de Castilla, la ruptura de las negociaciones y la caída en desgracia del abad, que perdió la privanza real en favor del señor de Vizcaya, Lope Díaz de Haro (Gaibrois de Ballesteros, *Historia*, t. I, pp. 88 y ss.; López Ferreiro, *Historia*, t. V, pp. 253-254; J. M. Nieto Soria, *Sancho I. 1284-1295*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia / Editorial La Olmeda, 1994, pp. 76-78.

[40] J. Barreiro Somoza, *El señorío de la Iglesia de Santiago de Compostela (siglos IX-XIII)*, A Coruña: Diputación de A Coruña, 1987, p. 404.

A la vista de las consideraciones anteriores, no resulta descabellado sostener la intención política de la cantiga de Airas Nunes[41]. La celebración de la llegada del rey a Santiago se llevaría a cabo, no como un mecanismo de exaltación del templo compostelano, sino como parte de un programa de propaganda, destinado a ensalzar la importancia del viaje real. Del mismo modo, para su adecuada interpretación habría que tener presente que, como sucede en otros ejemplos de la lírica gallegoportuguesa[42], su adecuación a los preceptos de la poética trovadoresca –aquí, en particular, a los del género de amigo– no excluye otras lecturas, que se sobreponen en diversos niveles de significación. Esto incluye no tomar necesariamente al pie de la letra un término como *romaria* (v. 1) –o, cuando menos, no atribuirle un significado exclusivo– o la forma verbal *ven* (vv. 1, 6), que remite al motivo del encuentro con el amado –aquí, complementado por la visión del rey, en cuyo séquito se integra– y el júbilo subsiguiente. Quiere esto decir que las implicaciones espaciales que se puedan extraer del empleo del verbo *viir* pertenecen al ámbito simbólico de la geografía poética, sin que haya que suponer que el autor comparte ambientación con el personaje que encarna la voz enunciativa de su poema y, así, que escribe desde el punto de llegada de la comitiva real. Esto último implica confundir la geografía literaria con la real.

Antes al contrario, los datos que se conservan de Airas Nunes lo muestran integrado en la corte de Sancho IV, al menos, entre los años 1284 y 1289[43]. En ella habría estado expuesto a influencias poéticas diversas, tanto peninsulares como foráneas. Tavani, por ejemplo, destaca la importancia que desempeñan los juegos intertextuales en su obra, al tiempo que de ella se deducen influencias literarias, fruto de contactos directos o indirectos, con Johan Airas, Johan Zorro, Don Denis, Gomez Garcia o Nuno Fernandez Torneol[44]. A la vista de estas circunstancias, parece más probable aventurar que Airas Nunes compuso su pieza integrado en la corte castellana, como parte de un programa de propaganda que buscaba exaltar la ocasión de viaje a Galicia de su soberano, y no, como se ha supuesto, al servicio de los burgueses de Santiago, que expresarían su júbilo por la visita con la cantiga

---

[41] Como hace, por ejemplo, Mussons, "Los trovadores", p. 228, quien concreta, entre las finalidades del viaje, la pacificación interna del reino y la afirmación en aquellas tierras de la popularidad del monarca ante la situación de inestabilidad que había creado en el reino la sublevación de Juan Núñez de Lara. Nieto Soria, *Sancho IV*, p. 78, insiste en la ocasión de apaciguar la anarquía que se vivía en muchas partes de Galicia.

[42] Sobre los que llama la atención V. Beltran, "Tipos y temas trovadorescos. XI. La corte poética de Sancho IV", in *La literatura en la época de Sancho IV*, pp. 135-136; Idem, *La corte de Babel: lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid: Gredos, 2005.

[43] Resende de Oliveira, *Depois*, p. 318, que relaciona la anécdota contada en *O meu señor, o bispo, na Redondela* (14,10) con el pago de ciertas cuantías, por parte de Sancho IV, para la adquisición de ropa y una montura, mientras que *Desfiar enviaron ora de Tudela* (14,6) aludiría al desafío planteado en 1289 por Alfonso III de Aragón y el infante Alfonso de la Cerda. Vid. Gaibrois de Ballesteros, *Historia*, pp. 225-240. Vid., asimismo, *Lírica Profana*, t. I, p. 119.

[44] Tavani, *Airas Nunes*, pp. 47 y ss.; *Lírica Profana*, t. I, p. 119. Vid., asimismo, Mussons, "Los trovadores", pp. 230-231.

en cuestión, la cual parece "coma se fose composta para ser cantada polos habitantes de Santiago en honor do augusto peregrino"[45].

La posibilidad de que la composición de *A Santiagu'en romaria ven* surgiese en los círculos áulicos castellanos, más que en la ciudad de Santiago, vendría reafirmada por la existencia de una segunda pieza ligada al mismo evento que aquella celebra. Se trata de *¡Ay, Santiago, padrón sabido!* de Pai Gomez Charinho. Aun cuando, como aludíamos antes, Correia descartaba esta cantiga del *corpus* de las poesías de santuario, la razón que esta estudiosa aducía –que la mención al santo era una simple invocación– merece alguna matización. Un análisis de las composiciones que utilizan los motivos del templo o la romería revela que, en muchas de ellas, la referencia explícita al lugar de culto se mantiene como evocación implícita, que ha sido sustituida por la simple alusión al santo[46]. Este pormenor, que ha dificultado la labor de la crítica a la hora de fijar con precisión el *corpus* de cantigas de santuario[47], hace que en no pocas de estas el *topos* del templo confluya con el de la simple invocación. La pieza de Charinho, por tanto, no constituye una excepción, sobre todo si consideramos que la llamada al santo va acompañada de otros aspectos que integran *¡Ay, Santiago, padron sabido!* en el *corpus* que estudiamos, como su adscripción al género de amigo o, dentro de este, el motivo de la amada que suspira por el encuentro con el amigo o el del mar como elemento de separación o reencuentro.

Pues bien, si tenemos en cuenta que, como apuntamos más arriba, resulta extraño que un mismo santo aparezca en composiciones de más de un autor, menos casual resulta que estos últimos, como sucede con Airas Nunes y Gomez Charinho, sean contemporáneos. Este último trovador se documenta asimismo en la corte de Sancho IV, en la que alcanzó cargos destacados,

---

[45] Tavani, *Airas Nunes*, p. 37. Opinión esta que sigue Mussons, "Los trovadores", pp. 230 y 233.

[46] Tal sucede, por ejemplo, en *Amigos, cuydo sempr'en mha senhor* (77,1), *A San Servand'en oraçon* (77,2), *Diz meu amigo que lhi faça ben* (77,8) y *Hun dia vi mha senhor* (77,23) de Johan Servando; *Filha, se gradoedes* (86,6) de Lopo; *Como vivo coitada, madre, por meu amigo* (93,3) de Martin de Ginzo; *San Clemenço do mar* (110,4) de Johan de Cangas; y *Assanhei-mi-vos, amigo, noutro dia* (125,4) de Pero de Veer. En cambio, *Fui eu, fremosa, fazer oraçon* (6,4) de Afonso Lopez de Baian y *Ay ondas, que eu vin veer* (91,2) de Martin Codax, carecen incluso de menciones toponímicas o antroponímicas, mientras que *Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa* (93,6) de Martin de Ginzo alude a una ermita, de la que no se ofrecen datos concretos. Esta última pieza reafirma la necesidad de una consideración conjunta de este tipo de cantigas, en las que funcionaría la contextualización como factor de descodificación.

[47] Correia, "Sobre a especificidade", p. 21, tras haber cuestionado la pertinencia de incluir estas cantigas entre las de santuario, admite, finalmente, las que contengan el tópico del encuentro de los enamorados o el de la oración al santo. Por su parte, Brea, "Las cantigas de romería", pp. 389-391 y 395, establece un grupo de *cantigas complementarias* de las *cantigas de santuario*, en las que el elemento central de estas, la mención del santuario, permanece implícita. Sobre la contextualización de estas composiciones y la pertinencia o no de agrupar las cantigas de santuario en secuencias textuales, vid., A. Fernández Guiadanes, F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, Mª. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, Mª. C. Vázquez Pacho, *Cantigas do Mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, pp. 10-12.

como el de almirante de Castilla, entre 1284 y 1286 o el de merino mayor de Galicia, documentado a partir de 1290[48]. La falta de otra relación directa conocida con Santiago que la que se deriva del viaje del rey castellano, permite aventurar, con escaso margen de error, que esta circunstancia está detrás de la composición de su cantiga, como ocurría con la de Airas Nunes.

La cuestión que se plantea, entonces, es en qué medio de producción desarrolla su actividad Charinho y, para el caso que nos ocupa, qué contexto cultural impulsa la escritura de *¡Ay, Santiago, padron sabido!*. Gaibrois de Ballesteros[49], una vez más, ofrece al respecto los datos más precisos. Gomez Chariño deja de ser almirante de Castilla en algún momento de la segunda mitad de 1286, acaso poco después de la caída en desgracia de Gomez Garcia, quien ni siquiera acompañó al monarca en su periplo galaico y murió en Toledo el 29 de julio, mientras este tenía lugar. Sea como fuere, el 19 de diciembre el cargo lo desempeñan ya Pedro y Nuño Díaz de Castañeda, ligados familiarmente a Lope Díaz de Haro, el nuevo hombre fuerte de la corte. De acuerdo con esta cronología, si bien es más que probable que Charinho acompañase al soberano a Santiago, acaso ya no gozaba del favor de este o, cuando menos, estaba cerca de perderlo[50]. De hecho, los estudiosos coinciden al afirmar que el trovador permaneció en Galicia tras el viaje real, ya que, en 1290 se documenta desempeñando el cargo de merino mayor de ese reino.

Que su estancia en tierras galaicas se prolongase como consecuencia de un alejamiento forzoso de la corte, resulta irrelevante para nuestros propósitos. Más importante, por contra, se revela la imposibilidad de deducir de los datos anteriores que el trovador hubiese escrito su cantiga durante una estancia en Galicia anterior a la llegada del monarca, puesto que realiza con este el viaje desde Burgos, ni, menos aún, que, como se ha supuesto para la pieza de Airas Nunes, lo hiciese movido por el interés que tal suceso suscita-

[48] *Lírica Profana*, t. II, pp. 709-710; Resende de Oliveira, *Depois*, pp. 400-401; Idem, *Trobadores e xograres*, pp. 162-163; Idem, *O trovador*, p. 199; Ron Fernández, “Carolina Michaëlis”; pp. 172-174; Tavani, *A poesía lírica*, pp. 310-311.

[49] Gaibrois de Ballesteros, *Historia*, t. I, pp. 102-114.

[50] Tal es la hipótesis de Gaibrois de Ballesteros, *Historia*, t. I, p. 120, nota 2. Ron Fernández, “Carolina Michaëlis”, p. 174 cuestiona esta caída en desgracia de Gomez Charinho, ya que en un documento de 1288 se le califica de “vasallo muy noble del rey don Sancho”, y llega a proponer que el retiro gallego del trovador habría sido voluntario. Con todo, no podemos obviar el tono de algunas composiciones de este autor que aluden al mar, que Beltran, “Tipos y temas”, pp. 134-136 data durante esta época, especialmente *De quantas cousas eno mundo son* (114,6), y que M. Brea, “Pai Gómez Chariño y el mar”, in *La literatura en la época de Sancho IV*, pp. 149-152 y “¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?”, in *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda hoxe*, pp. 275-278, considera irónico. Sea como fuere, Charinho aún figura, como almirante de Castilla, entre los firmantes de diversos documentos expedidos por Sancho IV durante su viaje por Galicia, tres de ellos de septiembre de 1286, es decir posteriores a su llegada a Compostela (Cotarelo Valledor, *Cancionero*, p. 67). Frente a la explicación que ofrece Gaibrois de Ballesteros, que relaciona el cese de Chariño con la caída del abad de Valladolid, Cotarelo Valledor supone que pudo influir la enemistad del trovador con el recién elegido arzobispo compostelano.

ba entre los burgueses compostelanos. Por su condición de alto cargo de la corte, resulta inverosímil imaginar que Gomez Charinho escribiese inserto en un sistema de mecenazgo como el que se propone para otros autores, en cuyas cantigas aparece el motivo del santuario o la romería[51]. Y si Charinho no espera desde Santiago la venida del soberano, no hay por qué pensar que Airas Nunes, que escribe una cantiga de tono similar y asociada al mismo acontecimiento histórico, lo hiciese.

La explicación de ambas piezas a partir del mismo acontecimiento histórico desvirtúa las hipótesis que se han trazado en torno a *A Santiagu'en romaria ven*, deudoras de la interpretación tradicional que se ha dado a las cantigas de santuario. Y esta sólo se explica por la insistencia en imaginar que los centros de producción poética se organizaban en cortes locales, cercanas geográficamente a los lugares mencionados en las composiciones. Esta tendencia a establecer vínculos entre los autores, el medio físico y el cultivo de una poesía de rasgos popularizantes contradice la concepción de la lírica gallegoportuguesa como un proceso cultural surgido de la apertura de horizontes estéticos que sólo podía producirse en las cortes regias, fuesen estas la portuguesa o, sobre todo, la castellana. Quiere esto decir que las cantigas de santuario –o, para ser más preciso, aquellas que emplean el *topos* del santuario– debieron de producirse, posiblemente, en el entorno cultural de los círculos áulicos, bajo el impulso que recibe la moda popularizante de la segunda mitad del siglo XIII. En lugar de imaginarse a los habitantes de Santiago entonando la cantiga de Airas Nunes por las calles de su ciudad, sería más correcto pensar que tal pieza, como la de Gomez Charinho, surge en el seno de la corte, lejos de Compostela. Ambas, pues, se conciben como una iniciativa encomiástica que, magnificando el gesto del monarca, buscaban propagar la importancia de la iniciativa regia de acudir a Galicia, para adorar al Apóstol y, sobre todo, para arreglar asuntos políticos en aquel reino y asentar así su aún precario poder en aquellas tierras.

[51] Algo semejante se puede afirmar de Afonso Lopez de Baian, autor de tres cantigas que contienen el motivo del santuario y trovador perteneciente a la alta aristocracia portuguesa. Por su cronología se ubica en la fase de esplendor trovadoresco, en el tercer cuarto del siglo XIII (Resende de Oliveira, *Depois*, pp. 308-309; Idem, *O Trovador*, p. 186; *Lírica Profana*, t. I, pp. 86-87; Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, pp. 398-402; Tavani, *A poesía lírica*, p. 278). A este trovador le dedica un escarnio Pai Gomez Charinho, *Don Affonso López de Baiám quer* (114,9). Vid. la contextualización histórica que de él ofrece P. Lorenzo Gradín (ed.), *Don Alfonso Lopez de Baian. Cantigas,* Edizioni dell'Oroso, Alessandria, 2008.

AUSIÀS MARCH TRADUCIDO POR JORGE DE MONTEMAYOR: LA EDICIÓN VALENCIANA DE 1560

Maria Mercè López Casas
Universidade de Santiago de Compostela

Per a Giulia i Giuseppe, rics en saviesa

Las obras poéticas de Ausiàs March fueron estampadas en diversos talleres impresores a lo largo del siglo XVI[1]. Es la Corona de Aragón por excelencia el dominio donde más ediciones[2] vieron la luz. En orden cronológico tenemos la *princeps* en Valencia, edición bilingüe de Baltasar de Romaní, impresa por Juan Navarro, 1539[3]; las dos de Barcelona, por el maestro impresor Carles Amorós, 1543 y 1545; la traducción castellana de Baltasar de Romaní nuevamente impresa, en Sevilla por Juan Canalla, 1553[4]; la edición de Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, 1555; otra edición barcelonesa, la de Claudi Bornat, en 1560; la traducción castellana de Jorge de Montemayor también en el año de 1560, editada en Valencia, en casa de Juan Mey; la misma

---

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, subvencionado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2008-04486); su investigador principal y director es Josep Lluís Martos Sánchez.

[2] Para todas las ediciones de Ausiàs March siguen siendo de obligada referencia las descripciones de Amadeu Pagès, *Les obres d'Auzias March*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912, 2 vols. (facsímil, València: Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1991(I, 28-31) y de Josep Ribelles Comín, *Bibliografía de la lengua valenciana. Siglo XVI*, II, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1929.

[3] Es la primera edición de Ausiàs March y a la vez la primera traducción castellana cuyo autor es Baltasar de Romaní. Cada estrofa del original catalán va seguida de la versión castellana: las estrofas catalanas van precedidas de la rúbrica *Marco* y las castellanas, de *Traducion*. Sobre esta edición véase Vicent Josep Escartí, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausias March 1539*, València: Bancaixa, 1997 y Maria Mercè López Casas, "La recepció d'Ausias March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)", *Caplletra*, 34, primavera 2003, pp. 79-110.

[4] Juan Canalla recupera de la edición valenciana de 1539 sólo las estrofas castellanas y las vuelve a publicar adaptando la lengua a los usos sevillanos de mediados de la centuria ("La recepció d'Ausiàs March al Segle XVI: l'edició de la traducció castellana de Romaní (Sevilla 1553)", in Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de* l'Associació *Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Universitat d'Alacant, 2005, II, pp. 979-992.

traducción del autor portugués completada por la versión de Baltasar de Romaní, en Zaragoza, en casa de la viuda de Bartolomé de Nájera, 1562; y de nuevo la traducción de Montemayor con Romaní en Madrid, en casa de Francisco Sánchez, 1579. A excepción de la edición de Valladolid[5], las demás están vinculadas directa o indirectamente[6] con los dos centros impresores más importantes de la Corona de Aragón: Valencia y Barcelona.

Queremos ocuparnos aquí de una edición valenciana, la que contiene la traducción que hizo Jorge de Montemayor de poesías de Ausiàs March y que se estampó en vida del poeta portugués, en 1560[7], en el taller impresor de Juan Mey. Esta traducción fue muy importante en la difusión y recepción de la poesía de March en el Siglo de Oro, sobre todo a partir de la segunda mitad del XVI; también en sus ediciones posteriores, a la que se adjuntó en un mismo volumen la traducción de Baltasar de Romaní. La difusión y recepción de la poesía de Ausiàs March constituye un panorama rico y complejo. Fue figura de culto desde los primeros años del siglo XVI, famoso como poeta, filósofo y clásico a reivindicar y a imitar tanto en la lírica catalana como en la castellana. Le leyeron en lengua original tanto autores castellanos y portugueses como catalanes; así por ejemplo, hemos podido rastrear la presencia de la primera edición de su poesía en la biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza (López Casas, "La recepció", p.100). También

---

[5] Incluso la edición vallisoletana parece estar relacionada de alguna manera con los círculos valencianos según ha señalado V. J. Escartí "Encara sobre València i Ausiàs March al segle XVI", in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant: Universitat d'Alacant – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, "Symposia Philologica" 1, 1999, p. 179). El texto impreso a instancias de Juan de Resa (que obtuvo privilegio para editar la obra según consta en los folios preliminares), parece guardar relación con el manuscrito ausiasmarquiano *E*, mandado copiar por Lluís Carròs de Vilaragut, gobernador de Xàtiva i baile general del Reino de Valencia. El asunto es cómo llega el manuscrito de Ausiàs March a las manos de Juan de Resa, que era el capellán del rey. Todo hace suponer, según apunta Escartí, que el intermediario fue el obispo de Osma y humanista valenciano Honorat Joan, que fue discípulo de Lluís Vives en Lovaina, y que "se preciava de declararle [a March] en castellano a muchos curiosos Cortesanos que acudian a oyrle", Gaspar Escolano, *Segunda parte de la Decada primera de la Historia de la Insigne Ciudad y Reyno de Valencia*, Valencia, 1611, columna. 1699 (cfr. Joan Fuster 1984: 47). Sobre el manuscrito *E* véase Amadeu Pagès, *Les obres* (I, 28-31) y Vicenç Beltrán, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló – Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics 3, 2006, pp. 157-159.

[6] La traducción castellana impresa en Sevilla depende de la valenciana de Romaní (1539), la zaragozana, que imprime de nuevo la traducción de Montemayor y Romaní, deriva de las traducciones valencianas de 1560 y 1539 (pasada por el filtro de Sevilla 1553); y la madrileña de 1579, que vuelve a ser una edición de las traducciones, depende de esta última zaragozana de 1562.

[7] Jorge de Montemayor murió en el Piamonte en 1561 por un lance de amor, según nos explica fray Bartolomé Ponce en su *Primera parte de la "Clara Diana a lo divino" repartida en siete libros*, Zaragoza, 1599: "Con esto y mucha risa se acabó, / el convite y nos despedimos, / perdone Dios su alma, que nunca / más le vi, antes de allí a pocos / meses me dixeron como un muy amigo / suyo le había muerto por ciertos / celos o amores" (cfr. Mª Dolores Esteva (ed.), Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, Kassel: Reichenberger, 1998 p. 7). En la edición de *La Diana* de Madrid 1622, se dice que su muerte fue el 26 de febrero de 1561 (cfr. Asunción Rallo, "Introducción" a su edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor, Madrid: Cátedra, 1991, p. 19).

Garcilaso de la Vega le conoció directamente del catalán a través de su amigo Boscán. Conviene mencionar asimismo que hubo otras formas de difusión de la poesía de Ausiàs March, mucho más difíciles de estudiar, nos referimos a la circulación manuscrita de su poesía, forma habitual de transmisión de textos líricos todavía en época de la imprenta, así como a otras traducciones no impresas hoy perdidas[8]. La traducción de Jorge de Montemayor fue la más difundida desde mediados de siglo. Después de la primera edición valenciana de 1560, dos años más tarde se vuelve a estampar en Zaragoza, en el taller impresor de la viuda de Bartolomé de Nájera, conjuntamente con la traducción de Baltasar de Romaní –en la parte que había dejado de traducir Montemayor-, pero en la portada del libro figura sólo el autor portugués, sin duda por el prestigio de Jorge de Montemayor[9], e incluso en 1579, en Madrid, se vuelve a imprimir, en el taller de Francisco Sánchez, con éxito a juzgar por los ejemplares conservados hoy día de dicha edición[10]; hemos localizado un ejemplar de esta edición con la firma autógrafa de Lope de Vega en la portada[11].

---

[8] Martí de Riquer, además de las versiones que editó en sus *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*: Romaní, Montemayor, una anónima, así como la atribuida a Quevedo (que no es de Quevedo, véase Maria Mercè López Casas, "¿Quevedo, traductor de Ausiàs March?", in Juan Casas Rigall y Eva Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre la poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, 2002, pp. 555-589), trata también de la traducción de Sánchez de las Brozas (de la cual sólo se conserva el poema XXXIX y las dos primeras estrofas del IV) y de dos traducciones perdidas. Una, *ad verbum*, hecha por el humanista Juan Cristóbal Calvete de Estrella, cuya existencia sabemos por una carta del Brocense, que la califica de "malos coplones". Y otra, en octavas, llevada a cabo en 1646 por el valenciano Narciso de Arano y Oñate, al parecer muy completa y con aclaraciones léxicas marginales, cuya pista se perdió en el XVIII, aunque se sabe que estuvo en la biblioteca de Mayans. Pero pudo haber más, incluso una portuguesa hoy perdida también. Para las traducciones, además de Martí de Riquer, *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona: Instituto español de Estudios Mediterráneos, 1946; véase Pagès (*Les obres*, I, 100), Escartí (*La primera edició*: 166-167) y Enrique Nogueras / Lourdes Sánchez, "Notas sobre la traducción de la poesía románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March", in Juan Paredes y Eva Muñoz (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada: Universidad, 1999, pp. 167-206).

[9] La operación editorial es obra del librero zaragozano Miguel de Suelves, que figura en el colofón: "Fue impresa la presente obra en la muy noble y leal ciudad de Çaragoça, en casa de la biuda de Bartholomé de Nágera, a costa de Miguel de Suelves, alias Çapila, infançón, mercader de libros, vezino de Çaragoça. Acabóse a quatro de março, año de 1562" (tomo la referencia de Escartí, *La primera edició*, I, 67 nota 13). Miguel de Suelves fue asimismo el responsable de la edición del *Cancionero del excelentísimo poeta Jorge de Montemayor, de nuevo corregido y enmendado*, en Zaragoza, en el mismo taller de la viuda de Bartolomé de Nájera, 7 de abril de 1562, cuando ya había muerto el poeta. En la portada del *Cancionero* hay un retrato de Jorge de Montemayor (véase portada y colofón en Mª Dolores Esteva (ed.), Jorge de Montemayor, *Segundo Cancionero espiritual. Amberes, 1558*, Kassel: Reichenberger, 2006 p. 16).

[10] He recopilado hasta la fecha once ejemplares: cinco en Madrid, dos en París, dos en Barcelona, uno en Nueva York y uno en Ripoll, pero la investigación sigue en curso, por lo que es probable que su número vaya aumentando.

[11] Actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura R 3796. En cuanto a la influencia de Ausiàs March en la obra de Lope de Vega, véase MacNerney 1981. No entramos aquí en las distintas consideraciones sobre la traducción de Montemayor, pero ya que hablamos de Lope de

De la primera edición, en la que se va a centrar este trabajo, la valenciana, hecha en vida de Jorge de Montemayor en 1560, sólo se conocía el ejemplar conservado en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial[12], sobre el que Martí de Riquer hizo su edición[13], aunque se tenía constancia de la existencia, por lo menos, de otro ejemplar: el que tuvo Salvà[14] en su magnífica biblioteca[15]. De hecho, Palau Dulcet, que no menciona el ejemplar escurialense, lo describía a partir del *Catálogo de la Biblioteca Salvá*[16]:

Vega, he ahí sus palabras: "Castísimos son aquellos versos que escribió Ausiàs March en lengua lemosina, que tan mal y sin entenderlos Montemayor tradujo", *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* (cfr. Joseph Ribelles, *Bibliografía*, p. 367). Los versos de March desde nuestra perspectiva no podrían considerarse "castísimos". En cualquier caso, ya he tratado en otro lugar (Maria Mercè López Casas, "La recepció d'Ausias March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)", *Caplletra*, 34, 2003, p. 80-81) de la revisión que convendría hacer de las diversas valoraciones que han hecho los investigadores, desde Riquer y Ramírez i Molas que consideran mejor la traducción de Montemayor frente a Amador de los Ríos que prefería la traducción de Romaní porque consideraba que Montemayor por su condición de poeta "alguna vez altera las formas de pensamiento y aun el mismo sentido" (cfr. Enrique Nogueras / Lourdes Sánchez, "Notas", p. 188, nota 80). Ni Pagès ni Bohigas otorgan validez alguna a la traducción de Montemayor. Considero que las traducciones hay que estudiarlas en el contexto en que se produjeron y es difícil entrar en valoraciones que no se ajusten a la realidad de la producción y recepción de los textos en su época, incluidas las tendencias estéticas de cada momento. También tendríamos que contar con estudios rigurosos de cada una de las traducciones para poder "opinar" si es que fuere necesario. Insisto en que no puede olvidarse en ningún momento el contexto. Pongamos por caso, Montemayor suprime sistemáticamente todas la referencias bíblicas de la poesía de March, lógico si tenemos en cuenta que un año antes su poesía en lo tocante a temas de religiosidad y devoción había sido prohibida, estaba en el punto de mira de la Inquisición ¿Acaso se le podría hacer un reproche porque tradujo de otra forma esos versos cuando no gozaba de la libertad necesaria como creador?

[12] Signatura 3-V-42 (*olim* IV-X-II). Da noticia de su existencia Pagès (*Les obres*, I, 87).

[13] Riquer edita la traducción de Montemayor primero en *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona, 1946, pp. 129-304, y después en un libro dedicado exclusivamente a la versión de Jorge de Montemayor, *Poesías de Ausiàs March*, Barcelona, 1990. Otras ediciones de esta traducción en Carreres de Calatayud, *Las obras de Ausiàs March traducidas por Jorge de Montemayor*, Madrid, 1947 y en la *Poesía completa* de Jorge de Montemayor, editada por Avalle-Arce, Madrid, 1996, pp. 1073-1257.

[14] Nos referimos a la gran biblioteca que el bibliófilo y librero valenciano Vicente Salvà Pérez y su hijo Pedro Salvà Mallén reunieron. Como señaló Francisco Vindel, *Ensayo de un catálogo de exlibris ibero-americanos (siglos XVI-XIX)*, Madrid: Góngora, 1952, p. 22, se trataba de "la más rica biblioteca que ha existido en España". El catálogo de la biblioteca, que hizo en dos volúmenes don Pedro Salvà, se publicó después de su muerte, en 1872. Hoy en día sigue siendo de obligada referencia por ser fuente de valiosísimos datos sobre libros antiguos y raros. Sobre Salvà véase Francisco Vindel, *Los bibliófilos y sus bibliotecas desde la introducción de la imprenta en España hasta nuestros días*, Madrid: Libris, Asociación de libreros de viejo, 1934, p. 32) y Manuel Sánchez Mariana, *Bibliófilos españoles: desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1993, p. 88).

[15] Es el que debió conocer también Marià Aguiló por las referencias que da en su *Catálogo* (1923: nº 2131, pp. 564-565): "El ejemplar único que de esta edición he visto está tan recortado que no puedo asegurar si falta al principio de la misma la palabra *Primera*, ni si al pie del escudo hubo el nombre del impresor".

[16] Copio textualmente lo que dice Salvá en su *Catálogo* (I, 275):

771. MARCH (MOSEN ÁUSIAS). Primera parte de las obras del excellentissimo Poëta y Philosopho mossen Ausias March caualler Valenciano, Traduzidas de lengua Lemosina en Castellano por Iorge de Montemayor, y dirigidas al muy magnifico señor mossen Simon Ros. (*Sigue un*

- Primera parte de las obras del excellentissimo Poeta y Philosopho mossen Ausias March cauallero Valenciano. Traduzidas de Lengua Lemosina en Castellano por Iorge de Montemayor. (*Valencia, Juan Mey*, hacia 1560). 8º, letra cursiva, 4 h. 150 fols. 3 h.

Primera tirada de la traducción de Jorge de Montemayor. El único ejemplar conocido por nosotros, es el que perteneció a Salvá, malvendido en la almoneda Heredia por 26 frs., 1894.

(Palau Dulcet, entrada 151299, tomo VIII, p. 185).

En efecto, gran parte de la biblioteca de Salvà, tras la muerte de Pedro Salvà Mallén en 1872, fue adquirida por el industrial malagueño Ricardo Heredia y Livermoore, primer conde de Benhavis, por 150.000 pesetas. La biblioteca que reunió Heredia fue vendida en pública subasta en París en 1892. A este hecho hace referencia Palau cuando especifica que el ejemplar, único conocido por él, fue malvendido[17] en la almoneda de Heredia por 26 francos. Como tantos libros que pertenecieron a Salvà-Heredia, no se tenía noticias de su paradero, hasta que F. Carreres de Calatayud hace una nueva edición de la traducción de Jorge de Montemayor, en 1947, y revela que la

---

gran escudo de armas.) S. l. ni a. 8.º let. Curs. 4 *hojas prels.*, 150 *foliadas* (*la última sin numerar*) y 3 de *Tabla*.

Preciosa y curiosísima edición desconocida á todos, y la cual nos suministra datos muy interesantes para corregir algunas equivocaciones cometidas por los bibliógrafos al hablar de esta traducción.

Mi ejemplar se halla sumamente recortado por el encuadernador y no estrañaría que en la parte inferior del escudo de la portada se hallen el lugar y año de la impresión.- Procedamos pues á probar haberse hecho en Valencia, sin duda por Juan Mey y tal vez ántes del año 1560.-En primer lugar todos los tipos empleados en ella son los usados en la primera edición de *La Diana* del mismo Montemayor, la cual espresa terminantemente estar hecha en dicha ciudad, y aunque sin dar nombre de impresor, ya daré al hablar de esta obra mis razones para atribuírsela á Mey. Hasta el escudo de armas del fróntis, probablemente el de Simon Ros, tiene cierta semejanza en el grabado con el de D. Juan Castelá de Vilanova que se encuentra en el de *La Diana*.- El apellido del sugeto á quien se dedican las *Obras* de March pertenece á esta provincia y los dos únicos sonetos en elogio del libro, colocados al principio de él, son de Micer Cristóval Pellicer, escritor conocido de nuestro país y de un anónimo *cauallero valenciano*.- El prólogo del traductor, que voi á copiar por su interes y por no haberse reproducido en las ediciones posteriores, suministra otro dato para corroborar mi opinión, pues al mencionar á D. Luis Carroz, le llama *baile general de esta ciudad* [copia el prólogo "Al lector..."].

Con lo espuesto pueden ya sentarse los siguientes hechos: 1.º Que la impresión ántes descrita, y de la cual me ocupo, es la primera de esta version. 2.º Que en ella solo se encuentra el trabajo de Montemayor, es á saber, la traducción de los *Cantos de amor*, seis *Esparsas*, una *Pregunta hecha por Mosen Ausias March á la señora Vcleta de Borja, sobrina del Padre santo*, la *Respuesta de dicha señora*, una *Epístola de Sireno á Rosenio*, otra de *Rosenio a Sireno*, y una composición de *Jorge de Montemayor contra el tiempo*. 3.º Que este prometio para más adelante la segunda parte, ó sea la terminación de la obra, y 4.º que la impresión del libro debió hacerse hacia el 1560 ó ántes. [A continuación habla de la segunda edición de Zaragoza, parte que omito].

[17] "Los precios que alcanzaron en la subasta estos libros, fueron ridículos, aun para aquella época" (F. Vindel, *Los bibliófilos*, p. 32).

ha hecho a partir del ejemplar que fue de Salvà: "De la edición príncipe sólo se conocen dos ejemplares: el existente en la Biblioteca de El Escorial, que no conociera Menéndez y Pelayo, y el que perteneció a Salvá, hoy en la Biblioteca de don Salvador Carreres Zacarés"; "Para nuestra edición hemos utilizado el ejemplar de la biblioteca Carreres, como ya hemos dicho, uno de los dos únicos conocidos de la príncipe de 1560", F. Carreres de Calatayud 1947: VII y XIV.

En fecha reciente la *Biblioteca Valenciana*, situada en el marco emblemático del monasterio de Sant Miquel dels Reis de València, adquirió un ejemplar de esta rara[18] edición, que perteneció a Francisco Carreres Vallo[19]. Su biblioteca fue comprada a Francisco Carreres i López-Chávarri en el año 2000 por la *Biblioteca Valenciana*. La colección Carreres, ahora a disposición de los estudiosos e investigadores, es una biblioteca fundamentalmente de temática valenciana y cuenta con 52 obras del siglo XVI, entre las cuales, además de esta primera traducción de Jorge de Montemayor, hay también otras dos ediciones de Ausiàs March: la de Barcelona, Carles Amorós, 1543 (XVI/597) y la de Valladolid, Sebastián Martínez, 1555 (XVI/558)[20]. Tuve la fortuna de poder examinar personalmente todos estos ejemplares y en lo que atañe a la edición de la traducción de Jorge de Montemayor, hoy en Valencia, en la *Biblioteca Valenciana* con la signatura XVI/591, puedo confirmar que se trata del ejemplar que perteneció a Salvà, que luego pasó a formar parte de la biblioteca de Ricarado Heredia. En la contratapa delantera, bajo el ex libris de la Biblioteca de F. Carreres, se conserva el ex libris de Heredia[21] y en la contratapa del final puede verse el ex libris de Salvà[22]. Además, los

---

[18] "Edición rarísima desconocida de los bibliógrafos que cita Salvá al núm. 721 de su *Catálogo*", Josep Ribelles Comín, *Bibliografía de la lengua valenciana. Siglo XVI*, tomo II, Madrid, 1929, p. 381. En realidad, en Ribelles Comín está confundido el número del *Catálogo* de Salvà, no es el 721 sino el 771.

[19] Francisco Carreres y Vallo (Carcaxent 1858-1936), bibliófilo que poseyó una importante biblioteca de historia valenciana, notable sobre todo en documentación sobre las fiestas tradicionales de la ciudad. Fue presidente de Acción Bibliográfica Valenciana entre 1922 y 1936. Publicó textos inéditos de Gaspar Aguilar y de Andrés Rey de Artieda. (Información de la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, Valencia, 1973).

[20] La *Biblioteca Valenciana* posee además un ejemplar de la edición *princeps*, la de Baltasar de Romaní, Valencia, Juan Navarro, 1539 (signatura XVI/445), que perteneció al erudito Gregori Mayans Siscar. También figura en sus fondos un ejemplar de la de Barcelona, Carles Amorós, 1545 (signatura XVI/493) y otro ejemplar, también de Barcelona, estampado por Claudi Bornat en 1560 (signatura XVI/125); este último perteneció a Nicolau Primitiu Gómez i Serrano, cuya biblioteca fue donada por sus herederos en 1979 a la *Biblioteca Valenciana*. Hay también dos ejemplares más de la edición de Valladolid, en casa de Sebastián Martínez, 1555 (signaturas XVI/149 y XVI/193).

[21] Tiene forma redonda con orla y en el centro las iniciales entrelazadas R H I. Estampado, 36 x 36 mm. como etiqueta, sobre fondo blanco, letras moradas, adornadas en azul; véase el diseño en el 443 del *Catálogo de ex-libris* de F. Vindel, *Ensayo*, I, p. 215.

[22] Grabado, 43 x 51 mm. Representa la simbólica unión de las bibliotecas formadas por D. Vicente Salvà y su hijo Pedro Salvà, por dos manos que se estrechan. En la muñeca de la izquierda hay una *V* (Vicente), en la de la derecha una *P* (Pedro), y debajo, en una orla que rodea la composición, en el centro una *S* (Salvà). Encima de las manos, dentro de la orla, pone BIBLIOTECA, y debajo,

datos que revelaba Salvà de su ejemplar[23] coinciden plenamente con el que he inspeccionado. Fue muy recortado por la guillotina al ser encuadernado y carece del pie de imprenta, no consta ni el lugar ni la fecha ni el impresor. También está cortado el margen superior por lo que ha desaparecido la palabra *Primera* -que bien supone Salvà pero que no pudo ver-, lo que hay es, en letras mayúsculas a mano, *PRIM*, anotado por algún poseedor del libro[24]. Transcribimos el título que se ve en la portada:

> PARTE DE | LAS OBRAS DEL | excellentiſſimo Poëta y Philoſopho moſſen | Ausias March cauallero Valenciano, | Traduzidas de lengua Lemoſina en Castellano por Iorge de | Montemayor, y dirigidas al muy magnifico señor moſſen | SIMON ROS

Debajo del nombre del dedicatario, que aparece centrado y destacado, vemos un grabado[25] con un escudo de armas, seguramente de la familia Ros[26], rectangular con una orla dentro que circunda propiamente el escudo en la que se lee *NE QUID NIMIS*

Debajo del escudo no puede verse nada porque está cortado el papel, pero es donde iban las indicaciones tipográficas que sí podemos ver en el ejemplar escurialense:

> Impreſſo, en casa de Ioan Mey. 1560.

Por tanto, la hipótesis de Salvà se ve confirmada gracias a que se ha conservado la parte inferior de la portada en el ejemplar del Escorial. Sin embargo, el ejemplar escurialense tiene la portada mutilada, porque han querido hacer desaparecer tanto el nombre de Jorge de Montemayor como el de Simon Ros. El libro revela a todas luces una intervención censora, no

---

dentro de la orla también, DE SALVÁ. Véase la reproducción en 767 del *Catálogo de ex-libris* de F. Vindel, *Ensayo*, II, 121-122).

[23] Véase nota 16.

[24] Véase la reproducción de la portada del ejemplar de la Biblioteca Carreres en la edición de Carreres de Calatayud, 1947, p. 2; también digitalizada ahora por la *Biblioteca Valenciana*.

[25] Mide 100 X 70 mm.

[26] Pagès creía que era el escudo o marca del impresor, pero, como Salvà, me inclino a pensar que es el escudo heráldico de la persona a quien va dedicado el libro. Ya que las marcas tipográficas que conocemos del impresor Juan Mey no son como este escudo. El símbolo característico de Juan Mey, que se puede ver en las cinco marcas reproducidas por F. Vindel, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona: Orbis, 1942, nº 187 a 191 y en las cuatro de M. Bosch Cantallops, *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, I, p. 66), que entendemos básico y representativo para este impresor, está formado por un compás abierto, sujetado por dos manos o una y en el que se ve, entre los dos brazos del compás, una corona y cetro. Por otra parte, aunque no he localizado el mismo escudo de armas de la portada en los repertorios heráldicos, el escudo (cuartelado, 1º y 3º león rampante y 2º y 4º cinco rosas) tiene las rosas características de otras ramas de los Ros.

sólo en la portada recortada[27] sino en su interior: ha sido tachado sistemáticamente el nombre del traductor, por ejemplo en los folios preliminares, y muy especialmente han intentado que no se pudiera leer a quien estaba dedicada la obra, con talones pegados encima o con páginas enteras rayadas, como es el caso del folio * 2 recto y verso, que contiene la epístola dedicatoria del autor a Simon Ros. Las huellas de la censura inquisitorial abren nuevas vías de investigación para intentar desvelar no sólo quien fue Simon Ros sino también en qué círculos se pudo haber movido Jorge de Montemayor en Valencia, ya que todos los estudiosos del poeta portugués coinciden en señalar que su etapa en Valencia es un tanto oscura[28], porque apenas hay datos sobre ella, siendo como fue un periplo importante, pues fue allí donde no sólo hizo la traducción de Ausiàs March, sino que preparó y publicó la primera edición de *La Diana*, seguramente la única en vida del autor y de la cual derivan todas las demás[29]. Pero volveré a ello después.

Para la descripción de la edición tomo como base el escurialense (3-V-42)[30] pero anoto las diferencias que observo en el ejemplar de la *Biblioteca Valenciana*.

---

[27] Ha sido recortado el escudo de armas con el pie de imprenta que hay debajo de él y ha sido pegado en otro folio que constituye ahora la portada. Esto impide saber el título de la obra y el autor, pero sobre todo, y por eso se ha intervenido de esa forma, se han querido borrar las referencias a Jorge de Montemayor y a Simon Ros. Recordemos que la poesía religiosa de Jorge de Montemayor aparece en el *Cathalogus librorum qui prohibentur mandato Illustrissimi et Reverend. D. Ferdinandi de Valdés* (Valladolid, 1559), en su segunda parte, "libros en romance que se prohíben" figura: "Obras de George de Montemayor en lo que toca a devoción y cosas Christianas"; se refiere, según Antonio Márquez, *Literatura e Inquisición en España 1478-1834*, Madrid: Taurus, 1980, p. 187 y Mª Dolores Esteva, *Segundo Cancionero*, p. 10, al *Segundo Cancionero espiritual*, Amberes, en casa de Juan Latio, 1558. Juan B. Avalle-Arce (ed.), Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. XVI, en cambio, considera que la segunda parte de las *Obras de George de Montemayor repartidas en dos libros* (Amberes, Juan Steelsio, 1554), cuyos versos figuran bajo la rúbrica "Obras de devoción", es la que provocó la prohibición inquisitorial.

[28] "La elección de Valencia debe de tener relación con las circunstancias biográficas –poco claras actualmente- del escritor hacia 1558", Montero 1996: LXXXII.

[29] "Es muy poco lo que se sabe sobre el proceso de composición de *La Diana*, la historia del texto ha de arrancar forzosamente de la edición *princeps* de Valencia, 1558 o 1559. La serie de impresiones que vinieron tras ella ocasionaron en el texto un número considerable de cambios que en su inmensa mayoría son ajenos al autor. (...) El único manuscrito –autógrafo, es de suponer- de *La Diana* que necesariamente hubo de existir es el que sirvió para la composición del texto de la *princeps* en las prensas valencianas de Joan Mey (...) Los errores conjuntivos entre la valenciana y las restantes ediciones conocidas demuestran que aquélla ha funcionado como arquetipo", prólogo de Juan Montero a *La Diana* de Jorge de Montemayor, Barcelona, 1996, pp. LXXX-LXXXII.

[30] Conserva la encuadernación del momento en que fue incorporado a los fondos de la biblioteca del monasterio, en piel roja con el superlibris característico de la laurentina. Presenta los cortes dorados en los que se ve el nombre del autor y la signatura topográfica de la biblioteca en tinta negra: *AVSIAS MARCH II*. Recordemos que los libros en los estantes de la biblioteca del Escorial se guardaban al revés de como se hace actualmente: lo que quedaba a la vista no eran los lomos sino los cortes (véase al respecto J. L. Checa Cremades, *La encuadernación renacentista en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Ollero&Ramos, 1998).

En octavo, 145 x 95 mm[31]. Caja de escritura 119 x 70mm. Letra cursiva de Guyot[32]. 156 folios, con signatura tipográfica en los cuadernos[33]; a partir de los folios preliminares con un asterisco y números, y cuando empiezan propiamente los poemas de Ausiàs March con letras del alfabeto y números arábigos. Foliación a partir del segundo cuaderno, en el margen superior derecho de los folios con numeración arábiga también, del 1 al 149[34], que empieza con el cuaderno A[35], poesías de March) Reclamos en todos los folios (recto y verso), dentro de la caja de escritura, en la parte inferior derecha del folio. *4, A-T8. Errores[36] en la foliación: en el folio 17 invierte los números, pone 71 en lugar de 17; 47 por 45, 118 por 114, 122 por 118.

---

[31] El ejemplar de la biblioteca Carreres está más recortado, pues mide 140 x 90 mm.

[32] Opto por la denominación de cursiva frente a humanística inclinada porque sigo en este caso a J. Moll, "Las cursivas de Juan de Mey con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías", in María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional*, Salamanca: Ediciones de la Universidad-Biblioteca Nacional de Madrid-Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 295-304, que ha estudiado las cursivas de Juan Mey, identificando este tipo de cursiva con la diseñada por François Guyot, oriundo de París, pero avecindado en Flandes desde 1539. El libro más antiguo conocido en el que se usa el texto cursivo de Guyot es de 1547, impreso en Amberes por Ioannes Richard (J. Moll, "Las cursivas", p. 304). Juan Mey ya disponía de este tipo en 1551. Mey estuvo en su ciudad natal, Dendermonde, en mayo de 1550, por lo que es probable que aprovechara su viaje para conocer en Amberes las novedades existentes en letrerías y adquirir la cursiva de Guyot, según ha señalado Moll. Véase la reproducción de esta cursiva en J. Moll, "Las cursivas", p. 300): parte del frontispicio de la *Segunda parte de la corónica general de España y especialmente de Aragón, Cathaluña y Valencia* de Beuter, Valencia, en casa de Joan de Mey Flandro, 1551. Todo el texto no está impreso en cursiva, sino que, como era habitual en ese momento, alterna la cursiva, que es la principal, con la redonda o itálica. Así en la portada, las mayúsculas están en letra redonda. Y a lo largo del libro las rúbricas y títulos van también en letra redonda, así como la tabla final (excepto la primera línea de la tabla que lleva mayúsculas en cursiva). En los folios preliminares destaca, por contraposición, la epístola al lector que lleva la rúbrica en mayúscula cursiva y, en cambio, el cuerpo de la epístola va en letra redonda (f. * 3 recto).

[33] La signatura del cuaderno –combinación de letra y número– figura desde el segundo folio hasta el primero de la segunda parte del cuaderno (segundo bifolio central).

[34] Los tres últimos folios están sin numerar; los dos últimos corresponden a la tabla (son los folios finales del cuaderno que cierra el libro (T).

[35] En el ejemplar de la *Biblioteca Valenciana* falta el folio 1 (A1) que ha sido reemplazado por una copia manuscrita, que presenta variación en el texto en tres versos del f. 1verso. La parte que faltaba fue copiada de la edición de Zaragoza 1562 o de Madrid, 1579. Los versos originales de la edición valenciana son los siguientes: *Si el bien me da que puede ¿que le resta? / Que si a dexar su mal me determino, / Sera bivir mas triste de contino.* En cambio en la hoja manuscrita pone en ese lugar: *ni niego el bien que ofrece en tal requesta / y por vivir muy triste de contino / rendirme a su tristeza determino.* Para las diferencias textuales de las tres ediciones de la traducción de Montemayor (Valencia, Zaragoza y Madrid), véase Martí de Riquer, *Traducciones*, pp. XXXII-XXXV) y F. Carreres (ed.), *Las obras de Ausiàs March traducidas por Jorge de Montemayor*, Madrid: CSIC, 1947, pp. 349-379.

[36] Como ha observado F. Carreres (*Las obras*, p. IX) también hay errores en la numeración de los *Cantos*: el canto LXXXI figura por error como el LXXX, el canto XLIV aparece, también por equivocación, como el XLIII. Estas erratas se perpetuaron en las ediciones posteriores de Zaragoza, 1562, y Madrid, 1579. Este tipo de error, en los números, era muy habitual en los textos impresos, aunque a veces en ediciones posteriores se subsanaba

El primer folio recto está constituido por la portada, que ya hemos descrito. El verso del folio está en blanco. En el segundo folio (recto y verso), que lleva la signatura del cuaderno *2, está el prólogo que contiene la dedicatoria de la obra[37]:

> AL MVY MA | GNIFICO SEÑOR | MOSSEN SIMON ROS | IORGE DE MONTE | Mayor.[38] | QVa*n*do del trabajo de tra | duzir eſte libro no ſe ſa | que otro premio, ſino ſer | uir co*n* el a. V*uestra* M*erced* es har | to mayor que nadie po- | dria ymaginar. Y aun | que mi deuda es tan grande que para corre- | ſponder a ella, no menos alto hauia de ſer el | eſtylo de la traducion, de lo que es el del ori- | ginal: aſsi como no hay otro ingenio, como | el de Auſias March (y ſolo podia hazello) | aſsi no puede hauer valor, como el de V*uestra* M*erced* | para supplir esta falta. Yo he gaſtado mu- | chos dias en el, y mucho tiempo en informar | me de algunos ſecretos que el autor dexo | reſeruados a mejores ingenios que el mio. | Mas aſsi como la vida es corta para acaba- | llo de entender, aſsi tambien lo ſera la mia | (por larga q*ue* fueſſe) para ſeruir tantas mer- | cedes como cada hora recibo. Y vna de las | mayores ſera acceptar eſte pequeño ſerui- | cio, haziendoſe la tan grande al libro, en to- | malle debaxo de ſu amparo, como al inter- | prete del ha hecho, en ponelle en el numero | de los ſeruidores de V*uestra* M*erced* cuya vida y eſta- | do nueſtro ſeñor por muchos años acreſcie*n*te

El tercer folio recto, signatura de cuaderno *3, contiene una epístola "al lector", que por la importancia que tiene, para la composición y factura de la traducción, transcribo también a continuación:

> AL LECTOR. | LA ſegunda parte deſte li- | bro dexe de traduzir ha- | ſta ver como contenta la | primera, en la qual tam- | bie*n* dexe algunas eſ ta*n*ças, porq*ue* el autor | hablo en ellas co*n* mas libertad de lo q*ue* | aora ſe vſa: cinco originales he viſto | deſte Poëta, y algunos differen en la | letra de ciertas eſtanças, por donde la | ſente*n*cia quedaua confuſſa en algo. Yo | me he llegado mas al que hizo treſla- | ladar el ſeñor don Luis Carroz Bayle | general deſta ciudad: por que ſegun to | dos lo affirman, el lo ente*n*dio mejor q*ue* | ninguno de los de nueſtros tiempos. | Yo he hecho en la traducio*n* todo quan | to a mi pareſcer puede ſuffrirſe en tra | ducion de vn verſo en otro. Quien o- | tra cosa le pareſciere, tome la pluma, | y calle la lengua, q*ue* ay le queda en que | poder mostrar ſu ingenio.[39]

---

[37] Al transcribir pongo en cursiva el texto desarrollado de las abreviaturas. La pleca vertical marca el cambio de línea del original.

[38] Como en la portada mayúsculas, en redonda y minúsculas, en cursiva. El texto del prólogo, en cursiva. La capital que abre el prólogo, la Q, es la más adornada del libro; tiene en su interior un búho, símbolo de la sabiduría; ocupa 6 líneas de texto. Suele haber entre 19 y 21 líneas por página.

[39] Según las palabras de Montemayor, tenía intención de traducir más poemas de Ausiàs March de los contenidos en el libro, y parece "anunciar" una segunda parte. El libro fue estampado en 1560

En el verso del tercer folio hay un soneto de Cristóbal Pellicer al intérprete[40]. Otros dos sonetos encontramos en el cuarto folio: en el recto, un soneto de un caballero valenciano[41] a Jorge de Montemayor[42], y en el verso, un soneto de Jorge de Montemayor a Ausiàs March[43]. A continuación empiezan propiamente las poesías de March, en el primer folio numerado con el 1[44], que es también donde se inicia la signatura de cuadernos con las letras correlativas del alfabeto (A-T). Los poemas de Ausiàs March llegan hasta el folio 142 recto, pero del 141v al 142r está la pregunta hecha por Ausiàs March a la señora Tecla de Borja, "sobrina del Padre Sancto" seguida de la "Respuesta de dicha señora"[45]. Después de los poemas de March, hay

---

y el poeta portugués murió al año siguiente, por lo que la interpretación mayoritaria ha sido que Montemayor no tuvo tiempo de hacer la traducción completa. Sin embargo, no es de esta opinión Avalle-Arce (1996: XXI), pues opina que Montemayor sólo tradujo los Cantos de Amor porque era en realidad lo que le interesaba. En cuanto a los cinco originales que dice haber visto, Escartí (*La primera edició*, I, p. 61) conjetura que deben de ser las dos ediciones barcelonesas (1543 y 1545), la edición vallisoletana de Juan de Resa (1555), el manuscrito *C* que estuvo en manos de Honorat Joan y el manuscrito *E*, el de Lluís Carròs de Vilaragut, cuya fiabilidad destaca el propio Montemayor ¿Quizás pudiera ver también en Valencia el Cancionero *G*? (sobre *G* véase J. L. Martos, "Cuadernos y génesis del Cancionero O1 de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)" in Jesús Luis Serrano Reyes, *Cancioneros en Baena. Actas del Segundo Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Baena: Ayuntamiento, 2003, II, pp. 129-142 y V. Beltrán, *Poesia, escriptura*.

[40] SONETO DE | MICER CHRISTOVAL | PILLICER AL | interprete. | SONETO. | Si la toalla es prueua muy entera | por el pintor Parraſio debuxada, | con que fue la ventaja aueriguada | que al muy famoſo Zeuxis el tuuiera: | Pues ſiendo tal artifice qual era,| la toalla que en la tabla vio pintada | quiſo quitar con mano apreſurada, | creyendo Zeuxis fueſſe verdadera: | Quien con Auſias March os ygualare | illuſtre Portugues, muy poco haria, | ſi n'os hizieſſe mas auentajado. | Pues ſi el mesmo Auſias reſuſcitaſſe | eſta verſion, ſin falta, penſaria | ſer mas original que no traſlado.

[41] En la edición de Madrid 1579 el caballero a aparece con el nombre de Luis Santángel y de Proxita.

[42] SONETO DE VN | CAVALLERO VALEN- | CIANO A IORGE | de Montemayor. | SONETO. | Si la opinion d'Horacio ha d'eſtimarſe | do alaba aquel por mas artificioſo, | que juntando lo dulce y prouechoſo, | ſabe entre los demas auentajarſe. | A Montemayor ſolo deue darſe | deuidamente el premio glorioſo, | qu'en verſo Castellano, y ſonoroſo, | a hecho q*ue* Auſias march pueda gozarſe. | La empreſa fue d'ingenio al mundo raro, | qual le pedia la aſpereça fiera | de la eſcabroſa lengua Lemoſina. | Y aquí Montemayor mueſtra bien claro, | qu'eſperie*n*cias d'Amor le abren carrera, | por do ſolo el tan facil ſ'encamina.

[43] IORGE DE MONTE | Mayor, a moſſen Auſias March, | SONETO. | Diuino ingenio que con alto buelo, | tus verſos a las nuues leuantaste: | y a tu Valencia tanto ſublimaste: | qu'Eſmirna y Ma*n*tua q*ue*dan por el ſuelo.| Con alta erudicion diuino zelo, | en tal grado tu Muſa auentajaste: | que claro aca en la tierra nos mostraſte, | la parte q*ue* ternas alla en el Cielo. | No fue Minerua no, la que ayudaua | a leuantar tu'ſtylo ſobr'humano: | ni vuiste menester al roxo Apollo. | Spiritu diuino te inſpiraua | el qual aſsi mouio tu pluma, y mano, | que fuiſte entre los hombres, vno ſolo.

[44] LAS OBRAS | DEL EXCELENTISSIMO POETA | Moſſen Auſias March, Cavallero | Valenciano. Traducidas de | Lemoſin en Caſtellano | por Jorge de Montemayor. | CANTO. I. | Qui no es triſt d*e* mos dictats no cur | No cure de mis verſos ni los lea

[45] No figuran en la tabla.

tres composiciones de Jorge de Montemayor[46]. En los folios 142v-145r está la epístola de Syreno a Rosenio[47] en tercetos, y en los folios 145v-147, la respuesta, también en forma de epístola pero en versos sueltos, de Rosenio a Syreno[48]. Se trata de dos de los pastores de *La Diana* que han leído a Ausiàs March e intercambian sus opiniones sobre el amor y el tiempo. En los folios 147v-150v[49] hay otro poema de Montemayor, en coplas, contra el tiempo[50]. A continuación está la tabla, que sólo contiene la referencia a los poemas de March[51]; ocupa los dos últimos folios del cuaderno T, el cuaderno final. Al acabar la tabla está la inscripción *Finis / Laus Deo*, con una manícula debajo de *Laus*. El libro carece de colofón.

Pero mi aportación más novedosa en este trabajo estriba en haber encontrado otro ejemplar de esta "rara" edición, del cual no se tenía noticia. Se trata del libro que con la signatura M.f.15.f2[52] se halla en la Biblioteca Alessandrina de Roma (Università degli Studi "La Sapienza"). El profesor Vicenç Beltran, a quien agradezco muy especialmente su colaboración, ha examinado personalmente el ejemplar para poder presentar aquí sus datos. Por tanto, la descripción que sigue es fruto de su investigación personal y me remito a sus palabras.

El ejemplar conserva íntegra la portada, sin mutilaciones por la censura o la encuadernación como presentaban los otros ejemplares:

> PRIMERA | PARTE DE | LAS OBRAS DEL | excellentiſsimo Poëta y Philoſopho moſſen | Auſias March cauallero Valenciano, | Traduzidas de lengua Lemoſina en Castellano por Iorge de | Montemayor, y dirigidas al muy magnifico ſeñor moſſen | SIMON ROS. [Escudo de armas] Impreſſo en Valencia, en casa de Ioan Mey. 1560.

163 x 100 mm[53]. 2 guardas modernas + 1 guarda antigua (foliación moderna a lápiz I) + 4 (preliminares, *1-4) + [1]-[150] de la foliación impresa

---

[46] Véanse estos textos editados en la *Poesía Completa* de Jorge de Montemayor, por Avalle-Arce 1996: 1248-1257. Como ha señalado este investigador estos poemas no están en en el *Cancionero* de Montemayor de 1554 y probablemente el segundo no es del autor portugués, ya que se habla de Sireno en tercera persona, y ése era el sobrenombre poético de Jorge de Montemayor (p. XXVII).

[47] SYRENO | A ROSENIO | EPISTOLA | El tiempo, gran autor de nouedades

[48] ROSENIO A SYRENO | Epiſtola | BAxa Syreno el elegante *e*ſtylo

[49] El folio que tendría que llevar el número 150 no tiene la cifra en el margen superior derecho como cabría esperar. El último foliado es el 149.

[50] IORGE DE MON- | te Mayor contra el tiempo. | PVes el tiempo es tan cruel,

[51] TABLA DE LOS CAN | tos contenidos en eſte libro, donde deue aduertir | el que quiſiere cotejar la traduzion con el original, | que ſi en alguna eſtança la ſentencia diffiere, ha de | paſſar a la otra, por que aquella ſe haura dexado de | traduzir por las cauſas dichas en el Prologo de | eſte libro, va por abecedario. | A. | AB vos me pot amor be eſmenar. Fo. 77

[52] Signatura antigua: Y.Y.b.10 en el folio de guarda antiguo, donde también puede verse M.F.15. Esta última signatura pertenece ya a la Biblioteca Alessandrina, pero la primera podría ser de la Biblioteca del Duque de Urbino de la que formó parte.

[53] Es el que conserva la medida más próxima a la que debió tener cuando salió de las prensas.

+ 151 +152 de la foliación moderna a lápiz + 2 guardas modernas. Conserva todos los cuadernos, con la misma disposición que los otros ejemplares: *[1]-[4] + ABCDEFGHIKLMNOPRST[1]-[8], así como la foliación antigua[54] a partir de los poemas propiamente de Ausiàs March (f. 1), donde empieza también la signatura de los cuadernos con la letra A. Una mano moderna, de un bibliotecario, ha completado la numeración a lápiz: ff. I (guardas antiguas) + II-V (cuaderno *), f. 1 (=A1, sin foliación por llevar la rúbrica), 150 (último del texto sin foliar) y 151-152 (tabla de primeros versos). Además ha numerado los folios donde el número impreso no se leía claramente.

Tiene encuadernación moderna, con tapas de cartón, seguramente de la fecha y el taller del restaurador: hay un sello en la tapa posterior: "R. Salvezza / restauro (más la dirección y el teléfono), 1970". Pero el volumen debió de estar mucho tiempo sin encuadernar, o con la encuadernación en mal estado, dadas las marcas de humedad que penetraron desde el corte uno o dos milímetros hacia el interior, manchas que, sin embargo, no afectan al texto. Quizás por el mismo motivo están rotos los ángulos superiores internos de los folios *2, 2, 46, 82, 89, 113, 116 y 126, afectando ligeramente al texto en el 89 recto y sin afectarlo en el 89 verso. Hay un mancha pequeña de óxido en el folio 71 recto. El frontispicio sufrió la misma causa de mutilación del margen interno (parte del lomo) pero la parte impresa no se ha visto afectada y está íntegra. Las partes rotas han sido restauradas y el volumen ofrece en general un aspecto inmejorable.

Perteneció a los Duques de Urbino. En el frontispicio, además del sello de la Biblioteca Alessandrina, pone, en el ángulo inferior externo, a mano y a tinta, "Vr", que parecer ser la marca de propiedad de los Duques de Urbino.

No vamos a entrar en el análisis de la traducción de Montemayor en este artículo, pues excedería los límites del presente trabajo. En cualquier caso, requeriría un estudio textual más detallado y profundo que el que se ha venido haciendo; sólo apuntaremos algunos datos. Jorge de Montemayor tradujo 96 poemas. Más o menos todos los que en la edición de Juan de Resa (Valladolid 1555) constituyen la primera parte de la obra del poeta, los *Cantos de amor*. A cada poema traducido le precede el primer verso original en catalán -excepto en el último poema-, rúbrica que desaparece en las ediciones posteriores (Zaragoza 1562 y Madrid 1579). Como el propio poeta portugués apunta en el prólogo al lector, deja de traducir algunas estrofas, "tornadas" e incluso algunos poemas (Pagès, *Les obres*, I, p. 71)[55]. En

[54] Errores en la foliación: 118 en lugar de 114, y 122 en lugar de 118. También hay un error en la signatura del cuaderno B3, pone A3, pero ha sido corregido a tinta por una mano antigua.

[55] Dejó de traducir los poemas XLII, LXXV y CXIX. La traducción ha sido editada varias veces; véase nota 14. En cuanto a estudios sobre la traducción, además de sus editores, véase J. Barallat, *Ausiàs March interpretado por sus traductores*, Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad, 1961; J. von Hoefler, "Notes a las traducciones castellanes d'Ausiàs March en el Segle d'Or", in Joseph Gulsoy y Joseph Maria Solá-Solé (eds.), *Catalan Studies. Estudis sobre el cátala. Volum in memory of Josephine de*

líneas generales, como han señalado Nogueras / Sánchez ("Notas", p. 186), Montemayor adaptó la poesía de Ausiàs March al nuevo sistema literario o poetológico de su tiempo. La preferencia por el endecasílabo heroico, de sexta obligada y paroxítono, así como por la octava real, se apartan del ritmo y naturaleza del original marquiano. Alejamiento, por otra parte, lógico pues en el nuevo contexto se están aclimatando no sólo los metros italianos sino una nueva sensibilidad ¿Pero qué llevó a Jorge de Montemayor a traducir a Ausiàs March? ¿Dónde conoció la obra del gran poeta catalán? Debió de ser en Valladolid donde el portugués leyó a March[56]. Juan de Resa, el editor

---

Boer, Barcelona: Borràs, Lacetania 4, 1977, pp. 239-249; Germá Colón Colón Domènech, Germà, "Ausiàs March interpretat al segle XVI per Juan de Resa i Jorge de Montemayor" in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos,* València – Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Sanchis Guarner 37, 1997, pp. 89-116; V. J. Escartí, "Encara"; E. Nogueras / Sánchez, "Notas" , pp. 182-193 y "Ausiàs March en el Siglo de Oro. La interpretación de Jorge de Montemayor", in Lourdes Sánchez Rodrigo y Enrique Nogueras Valdivieso (eds.), A*usiàs March y las literaturas de su época,* Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 87-110; Ll. Cabré, "Algunes imitacions i traduccions d'Ausiàs March al segle XVI", Quaderns. Revista de traducció, 2002, pp. 59-82 y J. Mª. Micó "Verso y traducción en el Siglo de Oro", *Quaderns. Revista de traducció*, 7, 2002, pp. 33-37. Para la influencia de Ausiàs March en la literatura castellana del Siglo de Oro, véase Martí de Riquer , "La influencia de Ausiàs March en la lírica castellana de la Edad de Oro", *Revista Nacional de Educación*, 1941, pp. 49-74, R. Lapesa, *La trayectoria poética de Gracilaso*, Madrid: *Revista de Occidente*, pp. 62-70), J. M. Rozas, "Petrarca y Ausiàs March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro", *Homenajes. Estudios de Filología Española I*, 1964, pp.57-75; R. Ferreres, "La influencia de Ausiàs March en algunos poetas del Siglo de Oro" in Antonio Morell *et al.* (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada: Universidad, 1979, I, pp. 469-483; K. MacNerney, "Ausias March and Juan Boscan" in *Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, pp. 195-209; "Ausiàs March y Lope de Vega" in Manuel Criado de Val (coord.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Patronato Arcipreste de Hita, Edi-6, 1981, pp. 67-72; *The Influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam: Rodopi, 1982.; M. D. Johnston, "Boscan's adaptation of Ausiàs March", *Papers in Romance*, 4/2, 1982, pp. 65-81; R. Mérida, "Ausiàs March, materia de poética i debat (de Santillana a Lope de Vega)", *Canelobre.* Estudis sobre Ausias March, 39-40, 1989-99, pp. 211-216; P. Cocozzella, "Ausiàs and Gracilazo Revisited: Exploring Syncretic Lyricism" in Suzanne S. Hintz (ed.), *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé. Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, New York-Berna: Peter Lang, 1996, pp. 219-234; P. Heid, "The Influence of Ausiàs March in Garcilaso's Use of Analogy" in Suzanne S. Hintz, *Essays*, 1996, pp. 325-346; y M. García Sempere, "La relació de l'obra poètica de Joan Boscà amb la d'Ausiàs March", *Miscel·lània Germà Colon 6. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 33, 1996, pp. 98-108; "Més sobre Ausiàs March al segle XVI castellà" in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos,* València – Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana- Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Sanchis Guarner 35, 1997, pp. 173-190; "Sobre sonetos prologales en el Primer Renacimiento Español" in Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán (eds.), *Retórica y texto,* Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, pp. 253-259.

[56] Avalle-Arce considera que a través de Gutierre de Cetina, que era amigo de Jorge de Montemayor, conoció el portugués a Ausiàs March: "Cómo llegó la obra de Ausiàs March a manos de Montemayor se explica en forma esquemática y con facilidad: Ausiàs March – Juan Boscán – Gutierre de Cetina – Jorge de Montemayor", (p. XXIII). Pero una cosa no quita la otra, pienso que el círculo del humanista Honorat Joan con Juan de Resa fue determinante en el interés de Montemayor por March. Recordemos que Honorat Joan fue quien revisó la edición de Juan de Resa: "fue visto y exa-

de las *Obres del poeta mosen Ausias March,* estampadas en su lengua original en Valladolid por Sebastián Martínez, 1555[57], fue capellán del rey mientras que Jorge de Montemayor, en calidad de músico, era miembro de la capilla real también (Pagès, *Les obres,* I, p. 70). Sabemos que coincidieron con toda seguridad y que se relacionaban porque en la edición vallisoletana figura ya un soneto de Montemayor a Ausiàs March, el mismo –aunque con variantes- que figurará cinco años más tarde en su traducción publicada en Valencia[58]. Además Jorge de Montemayor habla en términos elogiosos de Juan de Resa cuando lo compara por su "divino" vocabulario[59] con dos grandes lexicógrafos, Antonio de Nebrija y el "Calepino", en dos octavas que hay en la misma edición de Valladolid[60]. Montemayor parece haber tenido presente el texto de la edición de Juan de Resa a la hora de hacer su traducción (Pagès, *Les obres,* I, 70; Escartí, "La primera edició", I, p. 60), no sólo porque pudo conocer de primera mano el libro cuando Montemayor estaba en Valladolid, sino porque vemos en su traducción algunos indicios de ello; aunque convendría tener un detallado estudio textual que pudiera ser concluyente. Así, por ejemplo, encontramos una esparsa traducida que figura por primera vez como tal en la edición vallisoletana[61]. La disposición de poner las esparsas a parte, después de los *Cantos de amor,* es otra de las novedades de la edición de Resa, que aparece también en el libro de Montemayor, ordenación que, por otra parte, seguirán después todos los demás editores (Pagès, *Les obres,* I, p. 70). Movido por el interés de traducir a Ausiàs March parece que Jorge de Montemayor se trasladó a Valencia hacia 1558[62], quizás para ver "originales" como él mismo nos dice de las obras del poeta catalán, si vio o no en Valencia el manuscrito de Lluís Carròs de Vilaragut no podemos saberlo, aunque es probable que así fuera. Este manuscrito *E,*

---

minado por Honorato Juan, maestro del sereníssimo infante don Carlos, nuestro muy charo y muy amado nieto, fue acordado que devíamos dar esta nuestra cédula en la dicha razón, y nos tuvímoslo por bien. Y por la presente, por hazer bien y merced a vos, el dicho Juan de Resa, vos damos licencia y facultad para que por tiempo de diez años primeros siguientes contados del día de la fecha d'esta nuestra cédula en adelante, vos, o quien nuestro poder huviese, y no otra persona alguna, podáis imprimir y vender en estos nuestros reynos de la corona de Castilla el dicho libro (...) El rey" (texto completo de los prolegómenos en V. J. Escartí, *La primera edició,* I, 290-292).

[57] *Las obras del poeta mosen Ausias March, corregidas de los errores que tenian. Sale con ellas el vocabulario de los vocablos en ellas contenidos* [compuesto por Juan de Resa], Valladolid, en casa de Sebastian Martinez, 1555.

[58] En el cuarto folio recto.

[59] Juan de Resa incorpora al final de la edición un "vocabulario para las obras del poeta" con doce reglas gramaticales para entender mejor los poemas en catalán. Véase al respecto Colón 1997.

[60] Hay otra relación entre Montemayor y la edición vallisoletana de 1555. Juan de Resa dedica la edición de las obras de March a Gonzalo Fernández de Córdoba, como también Jorge de Montemayor lo hará con el *Segundo Cancionero espiritual,* Amberes, 1558.

[61] CIIb.

[62] Parece que Montemayor acompañó al príncipe Felipe en la campaña de los Países Bajos y que posiblemente interviniera, entre 1544-1558, en las guerras contra Francia. Por otra parte, su estancia en Amberes queda atestiguada por la edición de sus cancioneros: *Las obras,* 1554, y el *Segundo cancionero espiritual,* 1558 (Mª. D. Esteva, *Diálogo,* p. 4).

aunque no parecía estar destinado a la imprenta, acabó por llegar a ella, o así se ha considerado (Escartí, "La primera edició", I, p. 59), pues la edición vallisoletana parece estar relacionada con este cancionero, lo cual no significa, como se ha venido interpretando, que el manuscrito viajara necesariamente de Valencia a Valladolid, lo que parece claro es que cuando Montemayor se trasladó a Valencia el cancionero *E* debía de estar en posesión de la familia Carròs de Vilaragut o de la familia Borja[63]. En cualquier caso, Montemayor fue a Valencia y estuvo en contacto con la familia Carròs, o en su círculo y no sólo por lo que dice en el prólogo de su traducción: ir a ver el manuscrito que hizo copiar Lluís Carròs "por que ſegun to | dos lo affirman, el lo ente*n*dio mejor q*ue* | ninguno de los de nueſtros tiempos". En Valencia vio también la luz *La Diana*, en el mismo taller impresor de Juan Mey en 1558 ó 1559. La novela pastoril está dedicada a Joan Castellà de Vilanova, hijo de don Luis de Vilanova y de doña Juana Carròs. En el libro IV de *La Diana*, en el "Canto de Orfeo" figura la dama valenciana Teodora Carròs[64] y también Ángela Borja[65]. No parece una casualidad, dos obras de Montemayor, publicadas en Valencia, en casa de Juan Mey, y relacionadas directa o indirectamente con los Carròs de Valencia. Tampoco es casual la elección del taller de Juan Mey, que fue el impresor predilecto de los humanistas valencianos como Juan Bautista Anyes, Francisco Decio, Pedro Antonio Beuter o Miguel Jerónimo Ledesma. Queda por situar a Simon Ros[66], que es el otro protector de Jorge de Montemayor, a quien sirve y a quien le dedica la traducción de Ausiàs March. Escartí es quien más se ha investigado sobre la familia Ros, familia de juristas valencianos relacionados con la universidad y la clase eclesiástica, pero no documenta al personaje en concreto, salvo en una nota de su entierro que bien pudiera referirse a él:

---

[63] Lluís Carrós de Vilaragut ya había muerto; su fallecimiento fue en 1555. El cancionero *E* se confeccionó a petición de Àngela de Borja, esposa de Lluís Carrós de Vilaragut. V. Beltrán (*Poesia, escriptura*) ha sugerido que el manuscrito estuviera en manos de la familia Borja en Valencia.

[64] "Volved, ninfas, veréis doña Teodora / Carroz, que del valor y hermosura / la hace el tiempo reina, y gran señora / de toda discreción y gracia pura. / Cualquier cosa suya os enamora, / ninguna cosa vuestra os asegura / para tomar tan grande atrevimiento / como es poner en ella el pensamiento", *La Diana*, ed. de Juan Montero, 1996, pp. 199-200. Teodora Carròs fue hija de don Galcerán Carroz de Vilaragut, tercer barón de Toga, y de doña Laudomia Burguerino, y mujer de don Jerónimo Artés (cfr. Moreno Báez, p.187).

[65] "Doña Ángela de Borja contemplando / veréis que está, pastores, en Diana; y en ella la gran dea está mirando / la gracia y hermosura soberana" , *La Diana*, ed. de Juan Montero 1996: 200. Como apunta Moreno Báez hay varias damas de la familia Borja con ese nombre pero una de ellas podría ser la hija de don Luis de Borja Lanzol de Romaní y de doña Juana Català, que casó en primeras nupcias con don Luis Carròs de Vilaragut y en segundas nupcias con don Jerónimo Ferrer y Robles (cfr. Moreno Báez, p. 188).

[66] Nicolau Espinosa le dedicó también el *Compendio de las historias del reino de Nápoles del famoso doctor Pandolfo Colenucio*, Valencia, 1563 (cfr. J. Fuster, "Lectures d'Ausias March en la Valencia del segle XVI", *Estudi General. Homenatge a Joan Fuster*, 4, 1984, p. 48).

> Encara d'un Simó Ros –que podria ser el mateix- hem localitzat la referència següent, del 1617: "Diumenge a 23 abril foren convocats de la parròquia de Santa Creu al soterrar de Simó Ros, cavaller, ab 10 preberes, creu y capa y missa de cos present" (Arxiu del Regne de València, fitxer genealògic de Lluís Cerveró) Escartí, *Les obres*, p. 182, nota 32.

Pero no nos aporta suficientes datos sobre Simon Ros, por lo menos de los años en que lo trató Montemayor ni explica por qué en el ejemplar expurgado de la edición escurialense, que hemos estudiado, han intentado borrar el rastro de su nombre y figura. El único "Mossen" Ros que he localizado, que explicaría la persecución inquisitorial, está implicado en el proceso a Gaspar de Centelles. De ilustre familia nobiliaria, Gaspar de Centelles fue acusado de luteranismo y fue arrestado por la Inquisición en 1563. Había constituido desde 1552 un importante grupo de amigos comprometido con los nuevas corrientes ideológicas. En 1554 se retiró a Pedralba, a casa de su hermano Miquel de Centelles y desde allí mantuvo correspondencia con varios intelectuales valencianos que le tenían informado de los acontecimientos locales, así como de las novedades bibliográficas (el erasmista Jeroni Conquers, el teólogo sardo Segimon Arquer, que lo visitó en 1559, entre otros). Sus corresponsales y su hermano fueron arrestados también en 1563. Gaspar de Centelles murió quemado el 17 de setiembre de 1564 (*Gran Enciclopèdia Catalana*). "En el proceso de Centelles actuaron en su defensa importantes figuras de la nobleza valenciana (Baltasar Mascó, Román Pujadas, Vicente Ortí, Juan de Roca, Joan Mascó, Juan Gallach, toda la familia Capdau) y del clero (mosén Montserrat, Miguel García y mosén Ros, estos dos últimos beneficiados de la catedral, el canónigo Agramunt)" (García Cárcel)[67]. No podemos saber si se trata del mismo mosén Ros pero a la espera de poder leer todo el proceso inquisitorial a Gaspar Centelles es el único dato que podemos aportar. Pero eso ya será materia de un trabajo futuro.

[67] *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609*, Barcelona: Valencia, 1980, p. 336.

BIBLIOGRAFÍA

Aguiló i Fuster, Marià, *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1923 (facsímil de Barcelona / Sueca: Curial, 1977).

Avalle-Arce, Juan Bautista de (ed.), Jorge de Montemayor, *Poesía completa*, con la colaboración de Emilio Blanco, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1996.

Beltran, Vicenç, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Castelló – Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics 3, 2006.

Barallat Bares, Josefina, *Ausiàs March interpretado por sus traductores*, Tesis Doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca 1961; editada en Lleida, 1968.

Bosch Cantallops, Margarita, *Contribución al estudio de la imprenta en Valencia en el siglo XVI*, Madrid: Universidad Complutense, 1989, 2 vols.

Cabré, Lluís, "Algunes imitacions i traduccions d'Ausiàs March al segle XVI", *Quaderns. Revista de traducció*, 2002, pp. 59-82

Carreres de Calatayud, F. (ed.): *Las obras de Ausiàs March traducidas por Jorge de Montemayor*, Madrid: CSIC, Instituto "Nicolás Antonio", 1947.

Checa Cremades, José Luis, *La encuadernación renacentista en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial*, Madrid: Ollero & Ramos, 1998.

Coccozzella, Peter, "Ausiàs and Garcilaso Revisited: Exploring Syncretic Lyricism" in Suzanne S. Hintz (ed.), *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé. Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, New York – Berna: Peter Lang, 1996, pp. 219-234.

Colón Domènech, Germà, "Ausiàs March interpretat al segle XVI per Juan de Resa i Jorge de Montemayor" in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, València – Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Sanchis Guarner 37, 1997, pp. 89-116 (ahora también recogido en Germà Colon Domènech, *De Ramon Llull al Diccionari de Fabra. Acostament lingüístic a les lletres catalanes*, Castelló – Barcelona: Fundació Germà Colón Domènech – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics 1, 2003, pp. 105-125.

Escartí, Vicent Josep, *La primera edició valenciana de l'obra d'Ausiàs March 1539*, València: Bancaixa, 1997, 2 vols.

—, "Nota sobre l'interès per Ausiàs March al segle XVI" in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, València – Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Sanchis Guarner 37, 1997, pp. 155-171

—, "Encara sobre València i Ausiàs March al segle XVI" in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Alacant: Universitat

d'Alacant – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, "Symposia Philologica" 1, 1999, pp. 173-197.

Esteva de Llobet, María Dolores (ed.), Jorge de Montemayor, *Diálogo espiritual*, Kassel: Reichenberger, 1998.

— (ed.), Jorge de Montemayor, *Segundo Cancionero espiritual. Amberes, 1558*, Kassel: Reichenberger, 2006.

Ferreres, Rafael, "La influencia de Ausiàs March en algunos poetas del Siglo de Oro" in Antonio Gallego Morell, Andrés Soria y Nicolás Marín (eds.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada: Universidad, 1979, I, pp. 469-483.

Fuster, Joan, "Lectures d'Ausiàs March en la València del segle XVI", *Estudi General. Homenatge a Joan Fuster*, 4, 1984, pp. 31-55.

García Cárcel, Ricardo, *Herejía y sociedad en el siglo XVI. La Inquisición en Valencia 1530-1609*, Barcelona, Valencia, 1980.

García Sempere, Marinela, "La relació de l'obra poètica de Joan Boscà amb la d'Ausiàs March", *Miscel·lània Germà Colon 6. Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 33, 1996, pp. 98-108.

—, "Més sobre Ausiàs March al segle XVI castellà" in Rafael Alemany Ferrer (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, València – Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana- Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Biblioteca Sanchis Guarner 35, 1997, pp. 173-190.

—, "Sobre sonetos prologales en el Primer Renacimiento Español" in Antonio Ruiz Castellanos, Antonia Víñez Sánchez y Juan Sáez Durán (eds.), *Retórica y texto*, Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998, pp. 253-259.

Heid, Patricia, "The Influence of Ausiàs March in Garcilaso's Use of Analogy", in Suzanne S. Hintz (ed.), *Essays in Honor of Josep M. Solà-Solé. Linguistic and Literary Relations of Catalan and Castilian*, New York – Berna: Peter Lang, 1996, pp. 325-346.

Hoefler, J. von, "Notes a la traduccions castellanes d'Ausiàs March en el Segle d'Or" in Joseph Gulsoy y Josep Maria Solá-Solé (eds.), *Catalan Studies. Estudis sobre el català. Volum in memory of Josephine de Boer*, Barcelona: Borràs, Lacetania 4, 1977, pp. 239-249.

Johnston, Mark David, "Boscan's adaptation of Ausiàs March", *Papers in Romance*, 4/2 , 1982, pp. 65-81.

Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid: Revista de Occidente, 1948.

López Casas, Maria Mercè, "¿Quevedo, traductor de Ausiàs March?", in Juan Casas Rigall y Eva Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, Lalia, Serie Maior 15, 2002, pp. 555-589.

—, "La recepció d'Ausiàs March al segle XVI: l'edició de Romaní (1539)", *Caplletra*, 34, Primavera 2003, pp. 79-110.

—, "La recepció d'Ausiàs March al Segle XVI: l'edició de la traducció castellana de Romaní (Sevilla 1553)", in Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y

Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrés Internacional de* l'Associació *Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant: Universitat d'Alacant, 2005, II: 979-992.

MacNerney, Kathleen, "Ausias March and Juan Boscan" in *Actes del Primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, pp. 195-209.

—, "Ausiàs March y Lope de Vega" in Manuel Criado de Val (coord.), *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid: Patronato Arcipreste de Hita, Edi-6, 1981, pp. 67-72.

—, *The Influence of Ausiàs March on Early Golden Age Castilian Poetry*, Amsterdam: Rodopi, 1982.

Márquez, Antonio, *Literatura e Inquisición en España 1478-1834*, Madrid: Taurus, 1980.

Martos, Josep Lluís, "Cuadernos y génesis del Cancionero O1 de Ausiàs March (Biblioteca Universitaria de Valencia Ms. 210)" in Jesús Luis Serrano Reyes, *Cancioneros en Baena. Actas del Segundo Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, Baena: Ayuntamiento, 2003, II, pp. 129-142.

Mérida, Rafael, "Ausiàs March, matèria de poètica i debat (de Santillana a Lope de Vega)", *Canelobre. Estudis sobre Ausiàs March*, 39-40, hivern 1998-99, pp. 211-216.

Micó, José Mª, "Verso y traducción en el Siglo de Oro", *Quaderns. Revista de traducció*, 7, 2002, pp. 33-57.

Moll, Jaime, "Las cursivas de Juan Mey con algunas consideraciones previas sobre el estudio de las letrerías" in María Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (dirs.), *El libro antiguo español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca - Biblioteca Nacional de Madrid – Sociedad Española de Historia del Libro, 1988, pp. 295-304.

Montero, Juan, "Prólogo" a su edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor, con un estudio preliminar de Juan Bautista de Avalle-Arce, Barcelona: Crítica, Biblioteca Clásica 35, 1996.

Nogueras Valdivieso, Enrique - Sánchez Rodrigo, Lourdes: "Notas sobre la traducción de la poesía románica medieval: cuatro siglos de Ausiàs March", in Juan Paredes y Eva Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada: Universidad de Granada, 1999, pp. 167-206.

—, "Ausiàs March en el Siglo de Oro. La interpretación de Jorge de Montemayor", in Lourdes Sánchez Rodrigo y Enrique Nogueras Valdivieso (eds.), *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada: Universidad de Granada, 2000, pp. 87-110.

Pagès, Amadeu, *Les obres d'Auzias March*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1912, 2 vols. (facsímil, València: Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1991).

Palau Dulcet, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano*, tomo VIII, Barcelona: Librería Palau, 1954-55.

Rallo, Asunción, "Introducción" a su edición de *La Diana* de Jorge de Montemayor, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas 332, 1999, pp. 11-91.

Ramírez i Molas, Pere, *La poesía de Ausiàs March: anàlisi textual, cronologia i elements filosòfics*, Basilea: Privatdruck der J. R. Geigy, A. G., 1970.

Ribelles Comín, Josep, *Bibliografía de la lengua valenciana. Siglo XVI*, II, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1929.

Riquer, Martí de, "La influencia de Ausiàs March en la lírica castellana de la Edad de Oro", *Revista Nacional de Educación*, 8, 1941, pp. 49-74.

—, *Traducciones castellanas de Ausias March en la Edad de Oro*, Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos, 1946.

— (ed.), Jorge de Montemayor, *Poesías de Ausiàs March*, Barcelona: Planeta, 1990.

Rozas, Juan Manuel, "Petrarca y Ausiàs March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro", *Homenajes. Estudios de Filología Española*, I, 1964, pp. 57-75

Salvá Mallén, Pedro, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, I, Valencia: Impr. de Ferrer de Orga, 1872 (facsímil, Madrid: Julio Ollero, 1992).

Sánchez Mariana, Manuel, *Bibliófilos españoles: desde sus orígnes hasta los albores del siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nacional, 1993.

Serrano Morales, José Enrique, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico en España hasta el año 1868*, Valencia: Imprenta de F. Domenech, 1898-99 (facsímil, València: Ajuntament, 2000).

Vindel, Francisco, *Los bibliófilos y sus bibliotecas desde la introducción de la imprenta en España hasta nuestros días*, Madrid: Libris, Asociación de libreros de viejo, 1934.

—, *Escudos y marcas de impresores y libreros en España durante los siglos XV a XIX (1485-1850)*, Barcelona: Orbis, 1942.

—, *Ensayo de un catálogo de ex-libris ibero-americanos (siglos XVI-XIX)*, Madrid: Góngora, 1952, 2 vols.

LUCERNA, CIUDAD ÉPICA*

Santiago López Martínez-Morás
Universidade de Santiago de Compostela

En el tercer capítulo de la crónica latina del falso Turpín[1], durante la primera expedición a España, el emperador Carlomagno obtiene una fácil victoria sobre los sarracenos: tras la caída de Pamplona, todas las ciudades de España se rinden ante él sin combatir. Como colofón de este triunfal paseo militar, la crónica enumera un centenar de ciudades españolas y portuguesas, de fácil identificación, que sirven para dar una idea del dominio global de la península (*PT*, III, p. 202). Sin embargo, este logro es perturbado por varios signos inquietantes. En primer lugar, un listado de reyes francos y emperadores germánicos, anteriores y posteriores al emperador Carlos, que fracasaron en sus respectivos intentos de tomar la Península; en segundo lugar, la feroz e inesperada resistencia de varias ciudades, Lucerna, Caparra y Adania, que el emperador maldice por impedirle concluir la campaña limpiamente. Estas incoherencias narrativas, que ponen freno a una conquista brillante y anuncian el fracaso a largo plazo de esta campaña[2], tienen un desarrollo desigual: tanto los soberanos como las ciudades malditas son rápidamente olvidados, pero el autor se detiene particularmente en el proceso de conquista de Lucerna, la más importante de las tres localidades, antes incluso de mostrar todos estos signos de decadencia. De hecho, hay un modelo

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Textos literarios medievais no Camiño de Santiago* (PGIDIT08PXIB204038PR), financiado por la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia y dirigido por Santiago López Martínez-Morás.

1 El *Pseudo Turpín* (*PT*), que constituye actualmente el libro IV del *Liber Sancti Iacobi*, es un texto épico que cuenta la liberación del Camino de Santiago, y de toda España, por el emperador Carlomagno. Utilizaremos el texto que aparece integrado en la última edición del *Liber*: K. Herbers-M. Santos Noia (eds.), *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 199-229.

2 Estos presagios aparecen incluso en el capítulo IV, con la leyenda de la estatua de Mahoma en Cádiz. Según dicha leyenda, la estatua dejará caer la llave que porta el día en que un rey diferente de Carlomagno conquiste la ciudad y culmine con ello la liberación de España. Sobre la cuestión, vid. S. López Martínez-Morás, *Épica y Camino de Santiago. En torno al Pseudo Turpín*, Sada: Edicións do Castro, 2002, pp. 53-55; también, y más concretamente, J. Mª Anguita Jaén, "*Salam Cadis*: el ídolo de Cádiz según el *Pseudo Turpín* (capítulo IV): Hércules, Salomón y Mahoma", *Iacobus*, 11-12, 2001, pp. 95-128.

sobre el que se construye la toma de la ciudad, rigurosamente copiado del procedimiento utilizado para tomar Pamplona en el capítulo II de la crónica (*PT*, II, pp. 201-2), mediante plegaria del emperador y caída de los muros de la ciudad asediada[3], lo que confiere a ambas ciudades un cierto papel apocalíptico que heredarán, en parte, los textos romances. Lucerna destaca sobre Caparra y Adania incluso en las precisiones sobre su ubicación, muy exacta en un contexto narrativo que en general elude los detalles: *Lucerna, Ventosa, que dicitur Karcesa, qui est in valle Viridi.* Y también es la única de entre todas ellas que genera un elemento de lectura fantástica al sumergirse, por ruego imperial y mandato divino, en un lago lleno de peces negros, probable metáfora de los antiguos habitantes sarracenos de la localidad. Naturalmente, este elemento sólo puede tener una interpretación negativa que, como la lista de los reyes que han fallado en sus proyectos militares o la presencia del ídolo de Cádiz en el capítulo IV, advierte de la inminencia de una nueva cruzada desde el punto de vista narrativo e incluso de la necesidad de la misma desde el punto de vista histórico[4]. En efecto, las acciones en la Península que lleva a cabo el caudillo sarraceno Aigolando a partir del capítulo VI prueban que los resultados de la primera expedición han resultado absolutamente inútiles y que se hace necesario repetir de nuevo el proceso, del mismo modo que en el presente de la historia es precisa la continuación de la cruzada contra el infiel[5].

Desde el punto de vista geográfico, la ciudad maldita de Lucerna, según el *Pseudo Turpín*, estaría vinculada al lago Carucedo, en la zona del Bierzo[6]. Naturalmente, la leyenda no es en absoluto una creación exclusiva de esa zona, porque las historias sobre ciudades sumergidas forman parte del folklore universal. Sin embargo, no existe un topónimo en España llamado Lucerna, lo que implica que el préstamo tuvo que venir del exterior. José

---

[3] Ante la capital navarra se convierten en inútiles todos los esfuerzos militares y la ciudad sólo es tomada tras varios meses de asedio gracias a una plegaria de Carlomagno a Dios y al Apóstol Santiago. De idéntico modo, tras un asedio infructuoso de varios meses, el emperador eleva sus plegarias a Dios y a Santiago y obtiene la caída de los muros de la ciudad de Lucerna: “Omnes praefatas urbes quasdam sciliet sine pugna, quasdam cum magno bello et maxima arte Karolus tunc adquisivit, preter prefatam Lucernam urbem munitissimam, que est in valle Viridi, quam capere donec ad ultimum nequivit. Novissime vero venit ad eam, et obsedit eam, et sedit circa eam IVor mensium spacio, et facta prece Deo et Sancto Iacobo, ceciderunt muri eius, et est inhabitans usque in hodiernum diem. Quidam enim gurges atri amnis in medio eius surrexit, in quo magni pisces nigri habentur” (III, p. 202).

[4] Vid. López Martínez-Morás, *Épica y Camino de Santiago*, pp. 45-55.

[5] Consideramos que este capítulo VI, y los que le siguen en la crónica, serían en su mayoría obra de un autor distinto del que escribió los cinco primeros. Sobre la diversidad de opiniones entre los críticos al respecto, vid. López Martínez-Morás, *Épica y Camino de Santiago*, pp. 17-33 y “*De bello Runcievallis*: la composition de la bataille de Roncevaux dans la chronique de Turpin”, *Romania*, 126, 1-2, 2008, pp. 65-102 (p. 66, n. 2).

[6] J. Bédier, *Les légendes épiques*, Paris: Champion, 1929[3], t. III, pp. 154-66; L. Cortés Vázquez, “La leyenda del lago de Sanabria”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 4, 1948, pp. 94-114, sobre tradiciones semejantes en el mismo entorno.

Mª Anguita, autor de un trabajo muy sobresaliente sobre la cuestión, sitúa los orígenes iniciales de la leyenda, con las características que leemos en la crónica turpiniana, en la localidad suiza de Lucerna, también vinculada a un lago[7]. Esta ciudad habría inspirado la creación de historias semejantes en otras localidades, como puede constatarse en la lectura de diferentes crónicas y textos épicos, y habría contribuido a crear el topónimo del *Pseudo Turpín* aprovechando la existencia del lago del Bierzo. Naturalmente, aunque la opción suiza es sólo una de las hipótesis posibles, es quizás la más verosímil; no obstante, teniendo en cuenta el uso que se hace del topónimo en la literatura en lengua vulgar, otros investigadores han relacionado a la localidad con la ciudad de Lucena, en el sur de España, aunque sin demasiada base[8].

La ubicación de Lucerna en la realidad geográfica, totalmente imaginaria o, como mínimo, imprecisa es, con todo, un problema completamente distinto de su función literaria, y de importancia menor que esta última cuestión: los textos épicos franceses nunca han demostrado un conocimiento muy exhaustivo de la realidad geográfica de España, país al que, por regla general, han considerado siempre como un territorio sarraceno susceptible de conquista militar. Consecuentemente, lo contemplan desde una perspectiva global y le otorgan una estructura interna caótica, salvo casos excepcionales, lo que implica que la ubicación de Lucerna/Luiserne puede variar radicalmente de un texto a otro[9]. Además, la influencia del *Pseudo Turpín* en diferentes textos épicos franceses no se produce siempre en idénticas con-

[7] J. Mª Anguita Jaén, *Estudios sobre el* Liber Sancti Iacobi. *La toponimia mayor hispana*, Santiago: Xunta de Galicia, 2000, pp. 334-344. También deberá consultarse, del mismo autor, "El *Pseudo-Turpín* y la leyenda de Lucerna: de los Alpes al Lago de Sanabria", *Iacobus*, 15-16, 2003, pp. 75-97.

[8] C. Wahlund-H. von Feilitzen (eds.), *Les Enfances Vivien. Chanson de Geste*, Genève: Slatkine Reprints, 1970 [1895], p. 293. Como tendremos ocasión de comprobar, los cantares de gesta en lengua vulgar utilizan en muchas ocasiones el topónimo con el añadido "sur mer", probablemente por dos razones que no se excluyen entre sí: en primer lugar, porque imitan la denominación que aparece en otros topónimos semejantes y, en segundo lugar, porque la existencia de un lago habría podido sugerir la creación literaria de una zona costera, que se hace decisiva, sobre todo, en *Les Enfances Vivien*. Tomando precisamente como objeto de análisis este texto épico, McMillan llega a situar Lucerna (Luiserne en los textos franceses) en un punto indeterminado de la costa cantábrica española, sin otorgarle una ubicación precisa. Vid. D. McMillan, "'Mais l'am que qui'm des Luserna'", in L. M. Paterson – S. B. Gaunt (eds.), *The troubadours and the Epic. Essays in memory of W. Mary Hackett*, Warwick: University, 1987, pp. 218-237. Para los usos de "sur mer" referidos a Luiserne en dicho texto y su comparación con los calificativos de otras localidades en más cantares del ciclo de Guillermo, vid. B. Guidot, *Recherches sur la chanson de geste au XIIIe siècle d'après certaines oeuvres du cycle de Guillaume d'Orange*, Aix-en-Provence: Université, 1986, t. II, pp. 674 y ss. Se encontrará también un listado de los cantares de gesta que utilizan los dos topónimos (Luiserne y Luiserne sur mer) en A. Moisan, *Repertoire des noms propres de personnes et de lieux cités dans les chansons de geste françaises et les œuvres étrangères dérivées*, Genève: Droz, 1986, t. I, vol. 2, pp. 1225-1226.

[9] Vid. a este respecto, el celebérrimo trabajo de A. Vàrvaro, "L'Espagne et la géographie épique romane", in *XI Congrès Rencesvals (Barcelona, 22-27 de agosto de 1988)*, t. II (*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 21, 1990), pp. 295-330. Sobre el itinerario épico en general, con referencias al espacio hispano, vid. también A. Labbé, "Itinéraire et territoire dans les chansons de geste" in B. Ribémont (ed.), *Terres médiévales*, Paris: Klincksieck, 1993, pp. 159-201.

diciones[10], lo que necesariamente genera usos distintos del topónimo como escenario de proezas militares: téngase en cuenta que los textos influidos por la crónica latina no están necesariamente relacionados entre sí, salvo excepciones muy localizadas e incontestables[11]. A pesar de esta diversidad, la unanimidad de los textos épicos franceses al situar la localidad en territorio español es casi absoluta.

Así, la fortuna de la ciudad en la épica vernácula no se debe realmente a su ubicación, sino al hecho de estar vinculada a un proceso de destrucción provocado por las plegarias imperiales[12]. A partir de este fin apocalíptico procedente de la fuente latina, la épica en francés presenta diversas adaptaciones del motivo según el contexto en el que se integra. De este modo, los textos estudiados aquí, que son los que contienen las referencias más numerosas e importantes de la ciudad, le otorgan esencialmente tres funciones distintas: una nueva reproducción de la función apocalíptica que leemos en la crónica de Turpín, la integración de la ciudad dentro de un contexto militar muy vinculado a la geografía del Camino y, por último, un valor iniciático esencial en la formación guerrera de un personaje épico. En estas condiciones, la orientación más fiel a la tradición turpiniana procede de los textos vinculados al ciclo épico del rey (*Gui de Bourgogne* y *Anseis de Cartage*) que a su vez, en sus formas más antiguas, influyó de manera decisiva en la formación del texto latino[13]. De hecho, el único cantar de gesta de un ciclo distinto que localiza una acción en Luiserne es *Les Enfances Vivien*[14], y lo hace en unas condiciones completamente distintas de los otros textos mencionados. Como único nexo real de unión entre todos estos documen-

---

[10] A. Moisan, "L'exploitation de la chronique de Turpin", *Marche Romane*, 31, 1981, pp. 11-41.

[11] Como la relación que une a dos textos francoitalianos escritos en el siglo XIV: la anónima *Entrée d'Espagne* y su continuación, la *Prise de Pampelune*, obra de Nicolás de Verona. Vid. un panorama general de los vínculos entre estos documentos en R. Specht, *Recherches sur Nicolas de Verone, Contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Frankfurt-Berne: Peter Lang, 1982, pp. 56-70.

[12] De hecho, se ha subrayado un cierto paralelismo entre el método de destrucción de la ciudad de Lucerna y el de la localidad de Gardayne en *Aiquin*, cantar de gesta del siglo XII sobre la conquista de Bretaña. Vid., a este respecto, M. Houdeville, "La fin d'un monde: une vision épique, la destruction de Gardayne dans *Aiquin ou la conquête de la Bretagne par le roi Charlemagne*", in *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers medieval* (*Senefiance*, 33, 1993), pp. 225-36. Sobre otros signos apocalípticos en la épica francesa, vid. A. Labbé, "'*Segles feniz*,' L'angoisse eschatologique dans la *Chanson de Roland* et *Girart de Roussillon*", in *Fin des temps*, pp. 287-306.

[13] A. Moisan, "L'exploitation de l'épopée par la Chronique du Pseudo-Turpin", *Le Moyen Age*, 95, 1989, pp. 195-224.

[14] Utilizamos la edición de M. Rouquier (vid. n. 25 para las referencias completas de la misma). Sobre el papel global de las *enfances* de los héroes épicos en la constitución de los ciclos, vid. N. Andrieux-Reix, "Pré-dire un cycle: textes d'enfances et architectures narratives dans les manuscrits cycliques de la geste de Guillaume d'Orange", in B. Besamusca *et alii* (eds.), *Cyclification. The Development of Narrative Cycles in the Chansons de geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam-Oxford-Tokyo: North-Holland, 1994, pp. 143-44. En concreto, sobre las *Enfances Vivien* y su carácter *romanesque*, vid. B. Guidot, "Les *Enfances* de Vivien ont-elles un caractère romanesque?", in *Enfances romanesques*, II (*PRIS-MA*, 12, 1996), pp. 167-86.

tos, la ciudad acaba siendo destruida en todos los casos y, por tanto, no se convierte nunca en feudo cristiano estable al término de las campañas o combates referidos en dichos relatos.

Conforme a la triple función antedicha, incluso se advierten diferencias en la adaptación de Lucerna al discurso épico en los textos del ciclo del rey: *Gui de Bourgogne*, escrito hacia 1210, algo más antiguo que *Anseis de Cartage* (ca. 1230-40)[15], concibe desde el principio la ciudad de Luiserne como el objetivo final de la campaña a la que se entregan tanto el contingente de Carlomagno como el de su sobrino Gui, designado provisionalmente rey, y llegado de Francia con sus tropas para encontrarse con sus parientes[16]. Tal y como el texto concibe la conquista del territorio, Luiserne-sur-mer aparece como el fin real de una expedición con dos lecturas distintas: la que deriva hacia la periferia del Camino de Santiago en el caso de Carlomagno, conquistador reciente de las últimas plazas jacobeas, y la que constituye un Camino alternativo en el caso del contingente de Gui, formado por *bachelers* que carecen de experiencia de combate. Estos jóvenes guerreros se ven obligados a conquistar plazas, situadas desde el principio fuera de la vía de peregrinación, a las que ha renunciado Carlomagno, obligado a ir hasta Luiserne por orden de un ángel enviado por Dios (vv. 150-160). En efecto, en el texto romance Carlos evita de un modo u otro entretenerse en exceso en ciudades de las que no tenía conocimiento alguno hasta su consejo de Nobles[17] para centrarse en la ciudad de Luiserne, cuya resistencia se prolonga hasta el final del relato. Así, *Gui de Bourgogne* imita en cierto modo la manera de proceder del autor de los primeros cinco capítulos turpinianos: señala varias ciudades malditas, pero sólo centra la actividad imperial en la localidad excluida más importante, tomada directamente del *Pseudo Turpín*.

---

[15] F. Guessard – H. Michelant (eds.), *Gui de Bourgogne*, Paris: Vieweg, 1859; J. Alton (ed.), *Anseis von Kartago*, Tübingen: Gedruckt auf Kosten des Litterarischen Vereins, 1892. Sobre la datación de cada texto, vid. A. Thomas, "Sur la date de *Gui de Bourgogne*", *Romania*, 17, 1888, pp. 280-2 y J. Horrent, "La Péninsule Ibérique et le chemin de Saint Jacques dans la chanson d'*Anseis de Cartage*", in *La chanson de geste et le mythe carolingien. Mélanges René Louis*, Saint-Père-sous-Vézelay: Musée archéologique régional, 1982, t. II, pp. 1133-1350 (p. 1134). Para ésta y otras posibilidades de datación, vid. también las indicaciones de M.-M. Castellani, "Aux frontières de la chanson de geste et du roman *Anseïs de Cartage* et *Athis et Prophilias* dans le manuscrit BN fr. 173", in C. Alvar – J. Paredes (eds.), *Les Chansons de geste. Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des épopées romanes (Granada, 21-35 juillet 2003)*, Granada: Universidad, 2005, pp. 165-175 (p. 167, n. 8).

[16] Sobre la cuestión, vid., en líneas generales, J.-Cl. Vallecalle, "Parenté et souveraineté dans *Gui de Bourgogne*", in *Les relations de parenté dans le monde médiéval* (*Senefiance*, 26, 1989), pp. 89-97. Sobre los sobrinos épicos y artúricos, vid. también el trabajo clásico de R. Bezzola, "Les neveux", in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier*, Genève: Droz, 1970, t. I, pp. 89-114.

[17] Al principio del cantar, con toda España conquistada, Carlos celebra en Nobles un consejo de barones en el que Ricardo de Normandía desvela la existencia de un grupo de ciudades que no han sido tomadas (vv. 103-106). Sobre las referencias de las plazas jacobeas en este consejo y el descubrimiento por parte de Ricardo de Normandía de las localidades periféricas, vid. nuestro trabajo "O consello de barons no *Gui de Bourgogne* ou a *démesure* de Carlomagno", *Boletín galego de literatura*, 13, 1995, pp. 31-38.

Por el contrario, en el caso de los jóvenes, la conquista de las diferentes ciudades implica un proceso de renovación y madurez que modela su formación guerrera, sin que el texto llegue a constituir realmente un relato de *enfances*, como en el caso del texto sobre Vivien que veremos más adelante[18].

De cualquier manera, esta ciudad otorga un fuerte contenido moral al texto épico, aun al precio de modificar el contexto de determinados motivos presentes en el *Pseudo Turpín* y adaptados aquí con desigual fortuna: llegados al final de la lucha, Carlomagno se ve forzado por la aparición de un ángel a peregrinar a Compostela[19], dejando a Gui y a Roldán la responsabilidad de la toma de la última ciudad resistente. La plegaria de Gui, claramente reproducida a partir del modelo carolingio del *Pseudo Turpín*, que obtenía la caída de Lucerna del mismo modo, consigue únicamente derribar uno de los muros de la ciudad (vv. 4177-80), pero obliga a la continuación de la lucha en su interior hasta la victoria final. El resultado del combate, favorable a las armas cristianas, abre un proceso de reivindicación personal en el que Roldán, que en todo momento ha formado parte del contingente carolingio, disputa a Gui el mérito de la conquista (vv. 4238 y ss.). El litigio, como puede verse, cierra un episodio épico pero abre un problema de moral que amenaza con dividir a los cristianos. La solución viene de la mano del emperador, recién llegado de la iglesia de Santiago: puesto al tanto de la situación, Carlomagno reza una plegaria muy semejante a la que causó la desaparición de la Lucerna turpiniana, de modo que la ciudad resulta absolutamente destruida (vv. 4282-4297). Por descontado, la reproducción de este motivo eclipsa por completo la plegaria de Gui, que sólo obtuvo resultados parciales y, por añadidura, anula el protagonismo de los sobrinos en la guerra de España en un proceso de construcción narrativa justamente inverso al que se puede leer en la crónica turpiniana.

En *Anseis de Cartage* la ciudad tiene un doble valor: aunque es innegable la influencia del *Pseudo Turpín* en algunos puntos del marco narrativo, Luiserne tiene al principio un valor estrictamente militar, integrada en la campaña al mismo nivel que el resto de las ciudades jacobeas que se ven implicadas en la contienda. La guerra consiste esencialmente en la retirada a lo largo del Camino de Santiago de Anseis, sobrino de Carlos proclamado rey de España, ante el empuje de las tropas sarracenas de Ysoré y Marsile, llegados para conquistar el país en venganza por una aventura galante de Anseis con la hija de Ysoré. Mucho más coherente desde el punto de vista geográfico que *Gui*

---

[18] A pesar de ello, L. Brook califica de *enfances* las aventuras de Gui en el cantar que lleva su nombre: L. C. Brook, "Lignage et renouveau dans *Gui de Bourgogne*", in S. Luongo (ed.), *L'épopée romane au Moyen Age et aux temps modernes. Actes du XIVe congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des Épopées romanes (Naples, 24-30 juillet 1997)*, Napoli: Fridericiana Editrice Universitaria, 2001, t. I, pp. 173-187 (p. 176).

[19] "Atant es .i. bel angre qui gete grant clarté/Aussi com s'il tenist .I. grant chierge alumé./"Karles, ce dist li angres, dirai toi verité:/Ne sui pas hons terestre, ains sui esperités;/Ce te mande li Sires qui en crois fu penés/Que ailles en Galisce por Saint Jake aorer" (vv. 4094-4099).

de Bourgogne, *Anseis* integra a la ciudad de Luiserne dentro de la zona donde tradicionalmente lo sitúan las leyendas locales determinantes en la crónica turpiniana y vigentes en el Camino. Incluso se marcan específicamente las coordenadas geográficas de la ciudad, porque se dice que se llega a ella tras seguir un *antiu cemin*, que es necesario pasar un *tertre*[20], e incluso se habla del palacio de mármol, situado en la ciudad, que en su día conquistó Carlomagno (vv. 3569-3571). De hecho, el autor indica que Marsile renuncia a tomar la localidad por asalto al estar rodeada por *rivieres* y *marois* (v. 3929), lo que parece un recuerdo evidente de la posición de Lucerna en el texto latino. En este primer asedio, de los muchos que seguirán, se percibe ya la necesidad de pedir ayuda al emperador (vv. 3770-3780), posibilidad que el propio Gui rechaza, pero que se materializará al final del relato, dando entrada, a medio plazo, al final apocalíptico de la destrucción por plegaria. Los asediados abandonan la ciudad camino de Astorga a través de Rabanal del Camino (vv. 4773-4779), en un proceso interminable de ocupaciones y retiradas sucesivas a las que sólo pondrá fin la ayuda de Carlomagno, llegado, una vez más, en auxilio de uno de sus sobrinos.

Antes de abandonar Luiserne, los asediados le prenden fuego –como harán los cristianos también en *Les Enfances Vivien*, aunque por diferentes motivos[21]–, mientras Marsile ve hundirse el palacio de gran antigüedad (vv. 4465-4467). A partir de entonces, el curso de la guerra se desvía hacia otras localidades del Camino, igualmente evacuadas por distintas razones, hasta el último puesto de Castrojeriz. Luiserne sólo aparece en el tramo final del cantar recuperando su carácter de ciudad maldita para aumentar la deuda del texto con la tradición turpiniana y jacobea. Con esto se consigue un triple objetivo: destacar Luiserne del conjunto de las plazas épicas del Camino, seguir la tendencia de los cinco primeros capítulos turpinianos para ofrecer un texto narrativo con sentido completo, y ofrecer una resolución del texto con una moraleja semejante a la de *Gui de Bourgogne*, la de que la verdadera conquista de España, completada con la destrucción de las ciudades malditas, sólo corresponde al emperador. Los hechos que siguen están claramente construidos de un modo deliberadamente encaminado a conseguir esa triple finalidad: tras la conquista final del territorio, un mensajero[22] viene a anunciar a Carlomagno que la ciudad –ésta y no otra– ha sido ocupada de nuevo por los sarracenos (v. 11201), lo que obliga a Carlomagno a ponerse de nuevo en marcha. De hecho, el cantar pone abiertamente de manifiesto

[20] "Droit vers Luiserne tout .I. antiu cemin/S'en vont Franchois, li baron de bon lin,/A esperon tout .I. sablon cauchin;/Au dos les sivent paiien et Sarasin./Pasent .I. tertre et .I. mout grant sapin ;/ La les ataignent li felon Beduïn" (vv. 3538-3543).

[21] Con la diferencia, además, de que en *Anseis* la ciudad vuelve a ser reconstruida, y en *Les Enfances* el incendio marca el final de su existencia y en la práctica pone fin al cantar.

[22] Sobre el papel de los mensajeros en la épica, vid. sobre todo J.-Cl. Vallecalle, *Messages et ambassades dans l'épopée française médiévale. L'illusion du dialogue*, Paris: Champion, 2006; sobre un campo literario más amplio, vid. también J. Merceron, *Le message et sa fiction. La communication par messager dans la littérature française des XIIe et XIIIe siècles*, Berkeley: University of California Press, 1998.

que la preocupación imperial se debe al papel que la ciudad ha desempeñado en conquistas pasadas y por el perjuicio que causará a su ejército: "tante fois ara ma gent grevee" (v. 11213). Esto adjudica a Luiserne un carácter simbólico y profético, más que estratégico, que sólo se entiende a la luz del *Pseudo Turpín*, porque además el emperador da por hecho que la renuncia a su conquista le hará perder de nuevo todo el reino[23]. Todos estos supuestos, que no se daban cuando Luiserne era parte de la campaña de retirada de Anseis, preparan el final de la ciudad según los métodos tradicionales, evidenciando de nuevo la relativa ineptitud de los sobrinos y unificando el genio militar carolingio con el apoyo de Dios a la labor imperial.

Los parámetros de la conquista establecidos por la tradición se repiten de forma excesivamente mecánica y algo decepcionante, sin el menor atisbo de reinterpretación seria del motivo a la luz del nuevo contexto militar: tras afirmar que en el pasado la toma de la plaza le costó un sitio de siete años (v. 11265; el equivalente, como es sabido, de toda la campaña de España en la *Chanson de Roland*), Carlos procede a orar ante la ciudad para solicitar a Dios la caída de sus muros, milagro que le es concedido en el acto y que precede a la mortandad que sus hombres causan en el interior de la localidad (vv. 11290-11315). La carnicería completa el hundimiento apocalíptico, pero no varía un ápice el valor narrativo de la destrucción, porque la ciudad resulta igualmente arrasada. Tal es el desastre provocado en el lugar que el autor recurre a una fórmula de verificación en el presente de la historia –"Encor le voient li pelerin ases,/Ki a saint Jacque ont les chemins antes" (vv. 11314-11315)–, habitual en los tópicos de los cantares de gesta para ubicar un hecho increíble, real o supuesto, vinculado a la geografía de la peregrinación[24].

Los dos textos analizados tienen varios aspectos en común: pertenecen al ciclo del rey y hacen intervenir a los sobrinos de Carlos (Gui, Anseis, y sólo secundariamente Roldán) ante la ciudad, pero todos ellos fracasan ante su toma, su defensa o la comprensión de su significado simbólico. De hecho, lo más innovador que hemos visto hasta el momento en el imaginario de la ciudad maldita es, precisamente, la pérdida de esta cualidad en la primera parte de *Anseis de Cartage*, donde la ciudad de Luiserne era simplemente una parte del escenario bélico, desprovista de condiciones especiales en el curso de la lucha. En resumen: todo lo expuesto parece sugerir que la ciudad forma parte indisociable de los textos del ciclo del rey y sigue de forma más o menos fiel una hoja de ruta marcada por el texto de Turpín. Pero las novedades más llamativas aparecen en el ciclo de Guillermo, que hace de esta localidad el escenario principal de *Les Enfances Vivien*, uno de los cantares de gesta más problemáticos de todo el ciclo a causa de la complejidad

[23] "Aler m'estuet Luiserne rasegier,/La gent paiene en vaurrai fors cacier,/Car ki lairoit chele chite arier,/Encor feroit tout le regne escillier./Cheste chite vaurrai l'enfant laisier,/Ki me vint ier de sa mere proier;/De chele tere le vuel faire iretier,/Ke Ysorés avoit a justichier." (vv. 11222-11229).

[24] V. Galent-Fasseur, *L'épopée des pèlerins. Mutations et motifs eschatologiques dans les chansons de geste*, Paris: PUF, 1997, p. 24.

de su tradición manuscrita, y el más heterodoxo de todos los relatos épicos relacionados con la misteriosa plaza[25]. La fecha de composición del cantar, de principios del siglo XIII[26], hace inviable la hipótesis de que el paso del tiempo haya influido en el cambio de orientación narrativa, porque tanto *Gui* como *Anseis* son posteriores a este texto y su contenido es mucho más cercano a la tradición turpiniana. Por tanto, entran necesariamente en juego otros factores, como el hecho de que el cantar pertenezca a un ciclo diferente, y el desarrollo de determinados aspectos claramente *romanesques*, vinculados además a las peculiaridades propias de un texto de *enfances*, que no parecen influir de forma decisiva en la configuración de los otros cantares que explotan el motivo.

Desde el principio se leen grandes alteraciones, tanto en lo que respecta a cuestiones muy relevantes del ciclo de Guillermo como a aspectos esenciales de la ciudad: Garin d'Anseune, aquí padre de Vivien[27], es hecho prisionero

---

[25] Utilizamos la edición de M. Rouquier (ed.), *Les Enfances Vivien*, Genève: Droz, 1997, establecida sobre el ms. *A²* (BNF, fr. 1449), de mediados del siglo XIII. La otra edición de referencia es la de C. Wahlund – H. von Feilitzen (vid. los datos completos en n. 8), con textos de varios manuscritos, incluyendo el del problemático manuscrito *C* (Boulogne- sur-mer, BM 192, de principios del siglo XIV), que presenta variantes de importancia que comentaremos posteriormente. Sobre las particularidades de este ms. *C* y de los demás manuscritos de *Les Enfances Vivien*, vid. M. Tyssens, *La geste de Guillame d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris: Les Belles Lettres, 1967, pp. 177-219. Por otra parte, como es sabido, *Les Enfances Vivien*, aun compuesto de forma independiente, forma un conjunto dentro del ciclo de Guillaume con *la Chevalerie Vivien*, texto elaborado con posterioridad (J. Frappier, *Les chansons de geste du cycle de Guillaume*, Paris: SEDES, 1955, t. I, pp. 280 y 292; Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange*, pp. 439-40; puede leerse un pequeño comentario sobre el ciclo de Vivien en M. de Riquer, *Les chansons de geste françaises*, Paris: Nizet, 1968, pp. 147-8). Su datación posterior se hace evidente además por el hecho de que la *laisse* IV de la *Chevalerie* resume las aventuras de Vivien ante Luiserne (vid. n. 37), lo que indica que su autor conoce *Les Enfances*. Puede leerse, sin embargo, una indicación contraria en A. Richard, "Vivien chez Mabile dans les *Enfances Vivien*: une fenêtre sur l'avenir", in Ch. Connochie-Bourgne (ed.), *Par la fenestre. Études de littérature et de civilisation médiévales* (*Senefiance*, 49, 2003), pp. 373-84 (p. 375), carente, no obstante, de un razonamiento sólido que la apoye. Para el texto de la *Chevalerie* citamos por la edición póstuma de McMillan: D. McMillan (ed.), *La chevalerie Vivien*, Aix-en-Provence: Université, 1997, 2 vols. (*Senefiance*, 39-40). Por otra parte, la creación de *Les Enfances* como texto independiente explica sus desajustes narrativos con respecto a varios cantares del ciclo, incluyendo *La Chanson de Guillaume* y *Aliscans*, sus textos de referencia, compuestos con anterioridad. Esto se manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que Vivien fue criado, según los textos, por Mabile (*Enfances*) o por Guibourc, esposa de Guillaume (*Chanson de Guillaume*, *Aliscans*), o que pronuncie el voto de no retroceder frente al enemigo ante Luiserne (*Enfances*) o en combate a campo abierto (*Chevalerie*). Para estas cuestiones, vid. Tyssens, *La Geste de Guillume d'Orange*, p. 440. Es digno de mencionar también que los versos finales de *Les Enfances* del ms. *A²* no remiten a la *Chevalerie*, con la que forma unidad temática, sino directamente a lo acontecido en *Aliscans*. Así, dicha versión concluye: "Huimés commence grant chançon a venir/ de Vivïen dont ai chanté et dit,/si comme il fu par Aarofle ocis" (vv. 3093-3095).

[26] Rouquier (ed.), *Les Enfances Vivien*, p. IX.

[27] Para las dos vías que desarrolla el ciclo en torno al parentesco de Vivien y Guillaume, vid. Frappier, *Chansons de geste*, t. I, pp. 288-89, donde el autor afirma que los datos explotados en el texto son propios de las *Enfances*, pero no corresponden a lo establecido por la tradición del ciclo: "Alors que dans la *Chanson de Guillaume* et dans *Aliscans*, Vivien est le fils d'une soeur de Guillaume et qu'il a été élevé dès sa petite enfance par Guibourc, il est présenté dans la *Chevalerie* comme le

tras la batalla de Roncesvalles y llevado a la ciudad de Luiserne. Marados, gobernador de la ciudad, acepta liberar al padre a cambio de la entrega del hijo. La ciudad tiene, por tanto, un gobernante militar y diplomáticamente activo, se vincula indirectamente a la batalla más famosa del ciclo del rey y es incluso escenario de una guerra civil entre musulmanes, que abre el capítulo de las *enfances romanesques* de Vivien: Gormont, rey de Zaragoza, Pamplona y Navarra, ataca Luiserne, situación impensable en otros contextos, pero narrativamente necesaria para liberar a Vivien (vv. 512-530). El saqueo que sigue incluye, naturalmente, a los prisioneros, que son vendidos como esclavos. Vivien, de siete años, es adquirido por Mabile, una comerciante portuguesa que lo adopta y cría, sustituyendo en esta función a Guibourc[28], y lo presenta como hijo carnal a su marido Godefroi cuando éste vuelve tras una larga ausencia, alegando que fue concebido cuando el esposo estaba a punto de partir. Éste acepta al nuevo vástago sin preguntas y trata infructuosamente de enseñarle el oficio de comerciante, hasta que Vivien, enviado a la feria de Luiserne con trescientos mercaderes –la ciudad también tiene, por tanto, actividad comercial–, les cede sus bienes a cambio de que tomen la ciudad por sorpresa, cosa que consiguen sin excesivo esfuerzo (vv. 1261-1351). No obstante, los conquistadores cristianos acabarán sufriendo un largo asedio del que sólo se librarán con la llegada de los parientes del *bacheler*.

Este increíble comienzo presenta modificaciones muy radicales en relación con las versiones tradicionales sobre Luiserne, pero también, como hemos anotado, en lo que se refiere a los datos aportados por diferentes textos del ciclo de Guillaume. Naturalmente, destaca todavía más la actividad guerrera y comercial desarrollada en torno a Luiserne, porque la localidad hasta entonces sólo se conocía en los textos como una ciudad fantasmal, más caracterizada por sus lecturas simbólica y apocalíptica que por su actividad monetaria, demasiado terrenal para los textos que hemos visto hasta aquí. Con todo, la mayor novedad, propia de la desmesura de un relato de *enfances*, es la toma de la ciudad por parte de Vivien al frente de una tropa de mercaderes que carecen por completo de instrucción militar, convertidos en improvisados caballeros que luchan con éxito, aun al precio de fuertes

---

fils d'un frère de Guillaume, Garin d'Anseüne, et d'une certaine Ustase. Cette dernière tradition, assurément la plus récente, ne semble pas antérieure aux *Enfances Vivien* où le héros, fils de Garin d'Anseüne et d'Ustace, la fille de Naimes de Bavière, demeure avec ses parents jusqu'à l'âge de sept ans avant de passer sept autres années en Espagne et au Portugal; l'auteur des *Enfances* a dû écarter la tradition primitive qui cadrait mal avec l'invention de son sujet et, pour la même raison, il n'a pas retenu non plus la donnée suivant laquelle Guibourc a élevé Vivien. Or la *Chevalerie* reprend cette donnée fort peu conciliable avec la tradition nouvelle". Más reciente, y en el mismo sentido, vid. también H. Legros, *L'amitié dans les chansons de geste à l'époque romane*, Aix-en-Provence: Université, 2001, p. 144.

[28] Como ya sabemos, la mujer de Guillaume desarrolla esta misma función en la *Chanson de Guillaume* y *Aliscans*, que el autor de Les *Enfances* conoce, e incluso en la *Chevalerie*, que sigue a las *Enfances Vivien* en los manuscritos cíclicos, les sirve de continuación y constituye, al tiempo, el preludio de *Aliscans*. Vid. n. anterior y n. 25.

pérdidas[29]. Aun tratándose de un nuevo sobrino que consigue tomar una plaza por su propia iniciativa, es evidente que la conquista se hace en unas condiciones distintas a las habituales y que, además de rozar lo grotesco, relativizan el concepto de la caballería, que ya no aparece vinculada a la existencia de un linaje, sino al éxito de la actividad militar. Por otra parte, la ocupación de la ciudad evita que el autor recurra a los prodigios que en el *Pseudo Turpín*, en *Gui* y en *Anseis* ayudan a la toma de la plaza o causan su destrucción, reduciéndola por primera vez únicamente a un simple objeto de disputa en una guerra desarrollada de modo convencional. Además, una vez al corriente de la gravísima situación, los árabes de España acuden a poner sitio a Luiserne y, hasta la llegada de los refuerzos francos, la ciudad padecerá un constante asedio sarraceno, cuando en el ciclo del rey los que se esforzaban inútilmente por tomar la ciudad eran los cristianos del ejército imperial en la mayoría de los casos[30].

Como puede observarse, el contexto de Luiserne en este cantar cambia radicalmente con respecto a lo que ya conocemos, pero las modificaciones también afectan a la cuestión geográfica, crucial en el papel de la localidad jacobea. Al tiempo que les *Enfances Vivien* renuncian al universo milagroso para desarrollar un argumento *romanesque*, tampoco son demasiado evidentes ni decisivos los vínculos con el Camino de Santiago, lo que implica una nueva vuelta de tuerca en el proceso de ruptura con la temática turpiniana[31].

---

[29] Ph. Bennet (*Carnaval héroïque et écriture cyclique dans la geste de Guillaume d'Orange*, Paris: Champion, 2006, p. 181) ve en el *modus operandi* para tomar Luiserne un motivo semejante al de la ocupación de Nîmes por Guillaume en el *Charroi de Nîmes*, pero construido justamente al revés: los caballeros disfrazados de mercaderes para entrar en Nîmes son sustituidos en Luiserne por mercaderes que actúan como caballeros. Por su parte, D. Boutet ("Chevalerie et chanson de geste au XIIe s.: essai d'une définition sociale", *Revue des langues romanes*, 110, 1, 2006, pp. 35-56, en particular, pp. 51-53) destaca la intervención del clero en los combates que se suceden en *Garin le Loherenc*, demostrando que todos los órdenes sociales parecen obligados en la gesta a la defensa de la monarquía y de la cristiandad.

[30] Excepción hecha, naturalmente, de la primera etapa en la que Anseis retrocede a lo largo del Camino de Santiago y padece un asedio mucho más corto e incruento en la ciudad de Luiserne, que termina con el incendio de la localidad por los cristianos. A pesar de las semejanzas en el procedimiento, recuérdese que este incendio no marca el fin de la ciudad, porque en los últimos episodios del texto Carlomagno vuelve a España para reconquistar la plaza, ocupada de nuevo por los sarracenos.

[31] De hecho, el manuscrito *C* de *Les Enfances Vivien* reemplaza sistemáticamente el nombre de la ciudad de Luiserne por el de Maldrane. La versificación prueba que la sustitución es deliberada y se debe a una manipulación de la persona que fue responsable, por lo demás, de otras alteraciones en el texto (Wahlund – von Feilitzen (eds.), *Enfances Vivien*, p. XI). La anomalía representada por el ms. *C* dentro de la familia a la que pertenece no se limita al contenido de este cantar sino también al hecho de que el refundidor eliminó una parte de su modelo para introducir este nuevo texto. Vid. P. Moreno, "Une allusion au siège d'Orange perdu dans *Foucon de Candie*", in *L'épopée romane au Moyen Age*, t. I, pp. 481-87 (p. 483, n. 12).

Naturalmente, cualquier hipótesis respecto al cambio de nombre de la ciudad resulta aventurada, pero es posible que el *remanieur* haya advertido que la ciudad de Luiserne pertenece tradicionalmente al ciclo del rey y no al de Guillermo, lo que pudo haber inspirado la modificación. De todas formas, téngase en cuenta que Maudrane es también una de las localidades tomadas al asalto

Teóricamente, la ciudad carece de ubicación precisa, aunque la reiteración del complemento “sur mer”, que no es gratuito al estar asociado a determinados movimientos por mar de los mercaderes y de Godefroi[32], así como el trazado de algunos itinerarios, permiten a McMillan situar la ciudad en algún punto de la costa cantábrica española, como ya sabemos[33], muy lejos del lago de la comarca del Bierzo donde el *Pseudo Turpín* situaba los restos de la ciudad, imitado fundamentalmente por *Anseis*.

De permanecer así las cosas, habría que reconocer que el texto del ciclo de Guillermo inventa una nueva ubicación, coherente con la posición “sur mer” –más allá de referencias formularias, legibles también en *Gui de Bourgogne*, por ejemplo– que nos obligaría a hablar de dos “Luisernes”, una interior y otra costera, desarrollada ésta última a partir de las primitivas referencias al lago, como indicamos en las páginas iniciales del presente trabajo. Pero asistimos a nuevas contradicciones porque, a pesar de lo dicho, *Les Enfances Vivien* no renuncian totalmente a la tradición jacobea más común: ciertas referencias textuales sugieren que el Camino francés ha permeabilizado en alguna medida el relato, al precio de incurrir en ciertas contradicciones muy evidentes. Así, a través de los testimonios de dos personajes importantes, observamos una doble interpretación: la primera de estas referencias que reproducimos –la segunda en el orden de aparición en el texto– da ciertas pistas sobre el itinerario recorrido por Robert de Sezile en su vuelta de una peregrinación a Santiago, cuando éste da cuenta a Luis y los Ayméridas, camino ya de la asediada Luiserne, de su paso por la ciudad. El personaje, que no se diferencia apenas del uso que se hace en otros cantares del motivo del peregrino jacobeo[34], indica claramente que Luiserne forma parte del Camino, pero al tratarse de una Luiserne con costa, como sabemos, Macmillan piensa que se trata de una alusión a la antigua ruta costera del Camino de Santiago[35]. Pero, por otro lado, en la corte de Luis, Bertrand,

por Gui de Bourgogne camino de Luiserne en el cantar que lleva su nombre (vv. 3476 y ss.), pero el prefijo *Mal-*, que en varios cantares de gesta tiene un matiz peyorativo que se aplica sistemáticamente a ciudades y personajes musulmanes, puede haber sido determinante en la elección.

[32] Se puede leer una relación de dichos episodios en McMillan, “‘Mais l’am’”, p. 221.

[33] McMillan, “‘Mais l’am’”, pp. 218 y 221. Vid. n. 8 del presente trabajo.

[34] Para el valor del peregrino jacobeo en los textos épicos, vid. fundamentalmente J. Subrenat, “Saint Jacques, ses pèlerins, son chemin dans les chansons de geste françaises”, in *VIII Congrès de la Société Rencesvals*, Zaragoza: Institución Príncipe de Viana, 1981, pp. 505-11.

[35] McMillan, “‘Mais l’am’, pp. 220-22. “Droiz empereres de France la garnie,/entendez moi, je sui vostre hom lige!/.X. anz avra a feste saint Morise/que je m’esmui por aler en Galice/o .II. M. homes qu’oi en ma compaignie./De tot ice n’en ramaing ge que .XV.:/toz les ont morz la pute gent haïe! /Repairai m’en par Luiserne la riche, et Sarrazin l’ont si par force assise,/esté i ai .XII. jorz voire .XV./quant m’en gita Viviens le nobile,/li filz de Garin d’Anseune la riche./Por cest mesaige que vos venisse dire”. (vv. 2456-68). Nótese que a pesar de sufrir el asedio de los sarracenos el personaje puede penetrar sin problemas en la ciudad, hallar refugio en ella y salir sin ser molestado. También Gui y Guichart llegan hasta Luiserne y consiguen hablar con Vivien sin ningún obstáculo por parte del ejército que asedia la ciudad, y la misma extraña anomalía se produce cuando Vivien acude al campamento de las tropas francesas llegadas en su auxilio (Guidot, *Recherches*, t. I, p. 565-566).

sobrino de Guillermo, decidido a convencer al rey, habla de un itinerario de conquistas que habrán de realizar de forma inmediata –recuérdese el discurso de Ricardo de Normandía ante Carlos en el *Gui de Bourgogne*, con una estructura e intención idénticas–:

> Sus les chevaus, les lances es poinz roides,
> si en irons ferir les genz vermeilles,
> prendrons Estorge, se vos plest, et Monjoie,
> et puis Luiserne et le Groing et l'Estoile.
> (vv. 2180-83)

Este pasaje reproduce sin lugar a dudas el Camino tradicional. Introducido o no de forma anómala en algún momento de la tradición manuscrita, este testimonio demuestra que el peso de la tradición jacobea acaba imponiéndose, aun en sus usos formularios, a toda innovación que trate de alejarse de ella; incluso el testimonio de Robert de Sezile, prueba irrefutable de que existe una ubicación distinta de Luiserne-sur-mer, vincula la ciudad al Camino sin equívoco de ninguna clase.

Cabe también preguntarse por las razones que han inspirado al autor de *Les Enfances* a la hora de relacionar a Vivien con la ciudad de Luiserne, que siempre acaba irremediablemente destruida, incluso en este último relato de *enfances*, en el que el rey Luis acaba prendiendo fuego a la localidad antes de abandonarla[36]. Este final común a todos los textos quizás fue, en su momento, determinante para hacer que la ciudad fuese objeto de conquista por Vivien. Muchos de los héroes del ciclo, en sus primeras hazañas de formación, consiguen la conquista de una ciudad bajo dominio musulmán: Narbona se convierte en la posesión de Aymeri y en el punto de partida de todo su linaje; Orange es el feudo por excelencia de Guillaume tras la derrota sarracena y, por lo que vemos, Luiserne se convierte en la principal conquista de Vivien, hazaña que incluso será recordada como tal en la *Chevalerie Vivien*[37], que sigue a este texto lógica y cronológicamente[38]. Todas las ciudades convertidas en feudo de la familia son pues punto de partida de varias aventuras y están vinculadas prácticamente de por vida a

---

[36] "En la cité s'en entra Looÿs;/ces hostieus prennent cez chevaliers gentis,/.VIII. jorz sejorne li rois qui France tint/et enaprés au .IX. s'en departi./Le feu escrient, en la cité l'ont mis:/ardent les sales et les palés marbrins,/ les synagogues ou Mahom fu serviz./Des or chevauche li bons rois Looÿs/et li lignages qu'est issu d'Amery./Parmi Espaigne a force et a estrif/vienent a l'eve, de l'autre part sont mis" (vv. 3067-77). En el manuscrito *C* la ciudad de Maldrane acaba siendo entregada a Godefroi, el mercader, que destruye todas las mezquitas de la localidad (vv. 4635 y ss.).

[37] "Viviens est par son nom apelez,/Ke ilz Garin d'Anseüne fu nez./Ses aieus est Aymeris li barbez;/Novelement a esté adoubez./Prise a Luiserne et les paiens tüez,/Et marados est a sa fin alez" (v. 110-113).

[38] Para las relaciones de intertextualidad de la *Chevalerie Vivien*, vid. Ph. Bennett, "Le jeu de l'intertextualité dans la *Chevalerie Vivien*", in D. Boutet *et al.* (eds.), *Plaist vos oïr bone cançon vallant? Mélanges de langue et de littérature medievales offerts à François Suard*, Lille: Université Charles de Gaulle-Lille 3, 1999, t. I, pp. 57-68.

sus conquistadores, que se identifican abiertamente con ellas en sus etapas de madurez. El problema viene dado por la tradición literaria: Vivien muere en la batalla del Archamp en textos como la *Chanson de Guillaume* y *Aliscans*, anteriores cronológicamente a *Les Enfances Vivien* y, sin duda, conocidos por el autor de este último relato. En dichos textos se muestra claramente que el sobrino de Guillaume no puede tener un territorio estable bajo su dominio a causa de su prematura muerte, que lo convierte en un guerrero puro pero le impide ser un señor feudal: en palabras de Adeline Richard, Vivien no es un personaje palatino[39]. Al lado de este inconveniente persiste la necesidad de escribir una hazaña de *enfances* en la línea en que el ciclo las desarrolla, esto es, la obtención de la madurez a través de la conquista de una fortaleza. Como mejor opción, el autor decidió acudir a una conquista imposible, respaldada por una tradición culta, cuya destrucción anunciada impedía al héroe establecerse de forma permanente en un territorio. Como pobre y única recompensa antes de morir en los textos más famosos del ciclo, *Les Enfances Vivien* ofrecen al sobrino de Guillermo una victoria militar brillante, porque la caída de Luiserne permite a Vivien triunfar allí donde fracasaron reiteradamente las fuerzas de los sobrinos de Carlos.

Por todas las razones apuntadas, es indudable que el *Pseudo Turpín* constituyó el modelo sobre el que se elaboraron puntos cruciales del texto sobre Vivien. El autor adaptó la destrucción de Lucerna, camufló en parte sus vínculos con el Camino, ideó una salida al mar que explotó con cierto ingenio, y otorgó al sobrino de Guillaume el dominio, aunque fuese provisional, de una ciudad que nunca pudo ser tomada realmente por el emperador. Desde el punto de vista narrativo, las novedades aportadas son importantes: el texto relativiza la exclusividad de la caballería y presenta en la ciudad antaño maldita una enorme actividad de carácter comercial, civil y militar diametralmente opuesta al oscurantismo turpiniano, prueba de que el ciclo de Guillaume asume nuevos valores a principios del siglo XIII. Pero este relato de *enfances* está redactado en función del martirio posterior de Vivien en el Archamp, a pesar de las incoherencias evidentes con el resto de los cantares a los que las propias *Enfances Vivien* están vinculadas. Los relatos épicos implicados en la toma de Luiserne persiguen el mismo fin, pero en los textos del ciclo del rey, a pesar de la incapacidad relativa de los sobrinos de Carlos, todos ellos sobreviven aunque hayan de verse humillados por la aplastante superioridad sarracena o por la desmesura de su propia ambición. Por el contrario, Vivien, que conquista la ciudad invencible, desarrolla una hazaña excepcional pero de nula proyección literaria, reducida a mero recuerdo ante el martirio épico por el que el joven sobrino de Guillaume pasó a la historia.

---

[39] Richard, "Vivien chez Mabile", p. 373.

AEQUIVOCATIO IN RIMIS: LE *CANTIGAS DE ESCARNIO E MALDIZER* GALEGO-PORTOGHESI*

Pilar Lorenzo Gradín
Universidade de Santiago de Compostela
Simone Marcenaro
Centro 'Ramón Piñeiro' para a Investigación en Humanidades

I. Considerazioni metodologiche

Le *cantigas de escarnio e maldizer* galego-portoghesi possiedono alcune peculiarità, sul piano contenutistico come su quello formale, che segnano una considerevole distanza dal genere lirico occitano in cui confluisce la poesia d'ispirazione satirica, cioè il sirventese. La singolarità più evidente è senz'altro rappresentata dal legame esistente fra la varietà *cantiga de escarnio* e il procedimento retorico dell'*aequivocatio*, posto nel celebre passaggio dell'*Arte de Trovar*, che apre il codice *B*[1]:

> Cantigas d'escarneo som aquelas que os trobadores fazem querendo dizer mal d'alguen en elas, e dizen-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen [...] ligeiramente: e estas palavras chamam os clerigos 'hequivocatio'. E estas cantigas se podem fazer outrossi de mestria ou de refram[2].

La polarità fra l'*escarnio* connotato dall'*aequivocatio* e il *maldizer* fondato sull'invettiva scoperta, si sa, non riflette la realtà dei testi del *corpus* profano

* Il lavoro che qui si presenta è stato realizzato in comune. Si precisa tuttavia che al Dott. Marcenaro spettano sopratutto le pagine iniziali, la delimitazione del *corpus* di "moz equivocs" nelle *cantigas de amor* e *de amigo* e le conclusioni del contributo; la Dssa. Lorenzo è invece intervenuta soprattutto nell'analisi testuale e nel paragrafo dedicato all'incrocio con altre "rime tecniche". La ricerca effettuata da quest'ultima fa parte delle attività svolte nell'ambito del progetto di ricerca HUM 2007-61790, finanziato dalla 'Dirección General de Investigación' (MEC) e dal FEDER.

1 *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

2 *Arte de Trovar*, III, 5, G. Tavani (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999, p. 42.

trobadorico[3], in cui le due modalità della *cantiga* satirica non mostrano la netta bipartizione proposta dalla *Poetica* del Colocci-Brancuti (basti citare le rubriche dei codici *B* e *V* in cui una singola *cantiga* è definita "d'escarnho e maldizer")[4].

Senza dubbio, l'equivoco rappresenta una strategia retorica impiegata in una parte consistente dei testi satirici galego-portoghesi; a tal riguardo, è possibile individuare due grandi categorie in cui si realizzano le varie forme di *aequivocatio*:

1) *in verbis singulis*: si concretizza mediante l'impiego di termini omografi e/o omofoni con due o più significati (dilogia);

2) *in verbis coniunctis*: la figura attua sul significato globale del testo, nel quale tutti i componenti (dall'unità minima lessicale a proposizioni intere) concorrono a generare due o più livelli di significazione.

Il procedimento della rima equivoca si situa ovviamente nella prima categoria indicata, poiché agisce su almeno due rimanti omonimi ma di diverso significato. L'obiettivo di questo contributo è quantificare e qualificare incidenza e funzionalità delle rime equivoche nella *cantiga de escarnio e maldizer*, per capire se i *dous entendimentos* di cui parla l'*Arte de Trovar* comprendano anche il versante metrico-ritmico dell'*aequivocatio*.

Il fenomeno del *mot equivoc* è stato studiato per i trovatori occitani soprattutto da Roberto Antonelli[5], il quale ha stabilito alcune linee metodologiche che saranno di non poca utilità per la poesia dei *trobadores* iberici. Anzitutto, sarà conveniente rifarsi ad alcuni trattati di 'Arte poetica' esemplati in lingua occitana, nei secoli XIII e XIV, in Catalogna o in Italia. Fra questi, le *Regles de trobar* di Jofre de Foixà rappresentano il primo esempio di attenzione rivolta verso la problematica della *repetitio* in rima: "E devets entendre que nulls motz qui facen rima no deus tornar altra vetz en loch on fassa altra rima en lo cantar que faras, sia que tu comences lo cantar o que·y responses, si donchs *aquell motz no havia divers entendimentz*"[6]. Jofre pone come requisito primario il rapporto equivoco fra rimanti, affinché la rima identica non costituisca fallo; poco più avanti, egli fornisce l'esempio di rima fra i lemmi omografi e omofoni *azaut*, da intendersi come sostantivo nel primo caso, come verbo nel secondo.

---

[3] I testi citati procedono dalla raccolta del *corpus* lirico profano galego-portoghese coordinata da M. Brea, *Lírica Profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996, 2 voll.

[4] Ciò avviene per le *cantigas LPGP* 10,1 (Afonso Soarez Sarraça), 24,2 (Caldeiron), 31,1 (Estevan Faian), 50,2 (Fernan Velho), 89,1 (Martin Anes Marinho), 152,12 (Vasco Gil). A questo proposito, si veda G. Lanciani - G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995, pp. 7-16.

[5] R. Antonelli, "Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. 1. Le canzoni", *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 13, 1977, pp. 20-108.; Idem, "*Equivocatio* e *repetitio* nella lirica trobadorica", in Idem, *Seminario Romanzo*, Roma: Bulzoni, 1979, pp. 113-155.

[6] J. H. Marshall (ed.), *The "Razos de trobar" of Raimon Vidal and Associated Texts*, London: Oxford University Press, 1972, p. 62 (corsivi nostri).

Saranno però soltanto le *Leys d'Amors*, come sappiamo redatte in più versioni a partire dal secondo decennio del XIV secolo nell'ambito dell'Accademia tolosana dei *Jeux Floreaux*, a definire con precisione il procedimento della rima equivoca. Nel trattato tolosano i fenomeni di *repetitio* (*mot tornat*, *rim tornat*) sono posti nella sezione dedicata ai *vicis*, ai difetti che il buon trovatore dovrà evitare con accortezza. La connotazione negativa delle tipologie menzionate emerge chiaramente dal seguente passo: "Motz tornatz es retornamens faytz otra dever duna meteysha dictio en votz et en significat o quays et en una meteysha o diversa maniera de significar am la sua final acordansa ses variar la fi del mot"[7]. Qualora la ripetizione di rimanti avvenga però in forma equivoca il fenomeno cambia di segno ed è anzi segnale di abilità compositiva: "Ysshamen per so que ditz et en significat appar que li equivoc coma *fi* e *fi*, *vi* e *vi*, *fe* e *fe* et en eyssi dels autres non fan vici de mot tornat, ans *aytals acordansas equivocas* reputam per mot belas et subtils"[8]. Il *mot tornat* è inoltre giudicato ammissibile qualora la *repetitio* venga effettuata con un membro della *tornada*, per evidenti ragioni di struttura metrica: "Motz tornatz non es vicis *en tornada* ni en cas de necessitat"[9].

All'interno di questa primaria distinzione effettuata dal trattatista, si trova poi un ulteriore gradiente di accettabilità degli stessi *rims equivocs*. Dopo la definizione della rima equivoca, l'opera tolosana si sofferma non poco ad analizzare i vari casi di *equivoc contrafag*, ossia un equivoco 'non perfetto', 'incompleto'. Tale difetto occorre in relazione ai diversi casi in cui si manifesta la figura retorica della *traductio*, procedimento mediante il quale si ripete un corpo fonetico apparentemente identico, ma di significato differente[10]: ad esempio, rime in cui non si rispettano la piena omografia (*re mena*: *remena*) o omofonia (vocali aperte: vocali chiuse nelle desinenze rimanti); oppure nei casi che oggi chiameremmo "rime inclusive" (*demostra*: *mostra*) o "rime frante" (*tres so*: *tresso*); infine, ogni qual volta non si verifichi un netto distanziamento semantico fra gli elementi coinvolti nell'*aequivocatio*, ad esempio, in presenza della contiguità generata dalla metafora[11].

---

7 *Leys d'Amors*, ed. A. F. Gatien-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d'Amors*, Genève: Slatkine, 1977 (rist. anast. dell'ed. Toulouse, 1841-1843), vol. III, pp. 93-95.

8 *Ibid.*, p. 96 (corsivi nostri). Tuttavia, Guilhem Molinier cade in contraddizione poco più avanti, qualificando come pienamente equivoca la rima *bon ome*: *Bonhome*, che, secondo la casistica da lui stesso proposta, dovrebbe invece ascriversi alla tipologia di *equivoc contrafag*.

9 *Ibid.*, p. 102 (corsivi nostri).

10 Cfr. H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1967, vol. II, p. 129; B. Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1991², p. 235.

11 "Encaras dizem divers significatz per alcus motz quom soen pauza inpropriamen per metaphora, o per alquna semblansa, o quan son malevat en defauta del propri nom" (Gatien-Arnoult, *Las Flors*, vol. I, pp. 188-196). Il rapporto fra equivoco e metafora era già stato considerato da un breve trattato sui *Sinonyma* attribuito a Giovanni di Garlandia, nel quale la contiguità semantica generata dalla metafora non osta all'individuazione di membri lessicali equivoci (cfr. Antonelli, "Rima equivoca", p. 26, n. 14).

Certamente, la rigidità con cui le *Leys* analizzano il fenomeno non riflette la reale prassi versificatoria dei trovatori occitani e tanto meno può essere accolta *in toto* in ambito galego-portoghese. In primo luogo, la contrapposizione fra *repetitio* ed *aequivocatio* non risulta produttiva nell'effettiva realtà dei testi, sia provenzali sia galego-portoghesi, nei quali la ripetizione di rimanti identici pare non venisse avvertita come elemento difettoso, bensì faceva parte di un bagaglio di artifici spendibili secondo diverse opzioni e combinazioni[12].

In secondo luogo, il concetto di "equivoco contraffatto", reintrodotto da Antonelli soltanto nei casi in cui due o più termini omofoni non rispettino l'omografia, occorre in pochissime *cantigas*[13]; nondimeno, sarà utile stabilire una gradazione nella fenomenologia con cui la rima equivoca si manifesta, valutando quanto essa possa incidere nel sistema semiorimico del testo. Non tutti i *rims equivocs*, ad esempio, possiedono la stessa visibilità: la loro distribuzione nell' "architettura" formale della *cantiga* rappresenta un parametro di importanza primaria, soprattutto laddove la rima equivoca si inserisce in un più ampio utilizzo di strategie retoriche fondate su procedimenti di traslazione semantica.

La posizione dei rimanti ripetuti va letta anche in relazione al tipo di componimento (di *meestria* o di *refram*) e alle connessioni interstrofiche che presenta (*coblas singulars*, *unissonans*, *alternas*, *doblas*, *ternas*...); in questo caso, il discriminante della tipologia metrica non è secondario, considerando gli incroci che si producono fra sistema rimico e procedimenti di iterazione quali il *dobre* o la parola-rima[14].

Infine, sarà interessante relazionare le rime equivoche al più generico ambito delle "rime tecniche", soffermandosi soprattutto sulle "rime derivative"[15], "grammaticali" e "ricche" (o "inclusive"), le quali si accompagnano sovente al procedimento del *mot equivoc* non solo nei galego-portoghesi, ma anche nei provenzali e nei poeti della scuola siciliana[16]. In ambito galego-portoghese,

---

[12] La probabile assenza, in area galego-portoghese, di una valutazione negativa per i fenomeni di *repetitio* è messa in luce già da E. Fidalgo, "Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor", *Cultura Neolatina*, LVII, 3-4, 1997, pp. 253-276 [soprattutto pp. 269-272], e più recentemente da D. Billy, "L'arte delle connessioni nei *trobadores*", in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La Lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 1-113.

[13] Le particolarità metriche dei poeti siciliani conducono lo studioso romano a considerare anche la rima "equivoca-identica", che si fonda su differenze di ordine essenzialmente sintattico e che in questa sede non prenderemo in esame, sebbene le *cantigas* galego-portoghesi offrano numerosi casi di *repetitio* "spuria", che ci proponiamo di analizzare in un futuro lavoro.

[14] Su quest'aspetto cfr. anche P. Canettieri - C. Pulsoni, "Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese", in *La Lirica galego-portoghese*, pp. 12-13. Per le connessioni stabilite nelle *cantigas* attraverso le cosiddette "rime reticolari" si legga, nello stesso volume, Billy, "L'arte delle connessioni", pp. 20 sgg.

[15] Questa categoria, si direbbe inaugurata dalla *Leys d'Amors*, viene contemplata anche in *LPGP*, secondo la definizione "rima derivada" (vol. I, p. 35).

[16] Le categorie di "rima ricca", "rima inclusiva", "rima etimologica" e "rima grammaticale" subiscono oscillazioni anche notevoli nelle valutazioni fornite nei più importanti studi metricologici;

il *Repertorio metrico* di Giuseppe Tavani[17] e i due volumi di *LPGP* raggruppano sotto la definizione di "rime derivative" anche quelle etimologiche (o "grammaticali", seguendo la terminologia di Antonelli); sarà conveniente analizzare caso per caso, fatta salva la possibilità di aggiornare in questa sede sia il *Repertorio* sia *LPGP*.

Per quanto riguarda la variabile della tradizione manoscritta, che riveste un certo peso nell'analisi della lirica occitana, l'esiguità e la relativa compattezza di quella galego-portoghese non autorizzano a pensare ad un ruolo attivo dei copisti nella trasmissione del *corpus* lirico[18].

II. Analisi testuale

Come già detto, gli strumenti di lavoro utili alla nostra analisi delle *cantigas de escarnio* e *maldizer* sono anzitutto il classico *Repertorio* di Tavani e i due volumi curati da Brea, oltre alle singole edizioni critiche dei *trobadores*. La rima equivoca, in virtù del suo scarso impiego nei trovatori in generale, non viene contemplata né nel *Repertorio* di Tavani né in quelli di Frank (lirica occitana) e di Mölk-Wolfzettel (lirica d'*oïl*)[19]. Il *Repertorio* focalizza l'attenzione sulle combinazioni fra corrispondenze parallelistiche (elemento fondamentale nella tradizione lirica galego-portoghese) e fornisce un utilissimo elenco delle parole-rima[20], senza però considerare la sistematicità della loro distribuzione all'interno del componimento, cioè nei casi di coincidenza con il fenomeno del *dobre*.

Questa *impasse* è stata superata dai redattori delle schede metrico-retoriche di *LPGP*, che distinguono fra "palabra rima", "palabra volta" (che corrisponde parzialmente al *mot tornat* delle *Leys d'Amors*, giacché comprende anche la ripetizione nella *fiinda*), "palabra equivoca" (cioè l'*aequivocatio* lessicale o *in*

---

ad esempio, si riscontra una divergenza di posizioni fra A. Menichetti (*Metrica italiana. Fondamenti, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993, pp. 570-71), per cui la rima etimologica costituisce un sottotipo della derivativa, e P. G. Beltrami che – come anche lo stesso Antonelli – invece non la considera come tale (*La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino, 1991, p. 190).

[17] G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969, d'ora in poi abbreviato con la sigla *RM*; per i due volumi a cura di M. Brea, cfr. nota 3.

[18] Cfr. G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 77-179; A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, 1994. Riguardo alla riserva già espressa da Antonelli in merito alla possibilità di una censura di fenomeni di *repetitio* non equivoca da parte degli stessi copisti nella tradizione occitana, appare francamente arduo pensare ad un ruolo attivo dei copisti nella possibile emenda di *moz tornaz* nei testi poetici galego-portoghesi (cfr. Antonelli, "*Equivocatio* e *repetitio*", pp. 121-122).

[19] I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Honoré Champion, 1953 (t. I), 1955 (t. II), opportunamente integrato dagli indici compilati da P. G. Beltrami e S. Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale: I. Indici del 'Répertoire' di I. Frank*, Pisa: Pacini, 1988; *II. Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa: Pacini, 1994; U. Mölk - F. Wölfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Monaco: Fink, 1972.

[20] Cfr. *RM*, pp. 26-28.

verbis singulis) e diverse tipologie di *dobre*, ("*unissonans*", "imperfecto"...), più tutti i casi in cui diversi fenomeni si incrociano ("palabra rima imperfecta", "palabra rima dobrada imperfecta", ecc[21]).

Alla luce delle premesse teoriche poc'anzi delineate, nel nostro contributo analizzeremo solo quei casi in cui la pratica del *mot equivoc* si origina quando entrano in contatto rimanti che possiedono il medesimo corpo fonetico (sia per omofonia sia per omografia), ma che offrono un significato differente e che vengono impiegati nell'esercizio letterario per giocare con l'ambiguità suscitata dalla ripetizione. Non si terranno in conto altri fenomeni che possono includersi nella *derivatio* in senso più ampio[22], come la figura etimologica (*direi*: *maldirei*, *LPGP* 30,16; *escaralhado*: *encaralhado* 38,2; *tragazeite*: *azeite* 18,11[23]; *ante*: *adeante* 16, 8; *amor eu*: *amo eu* 56,15, ecc.), o i vari gradi generati dalla paranomasia (*ricome*: *come LPGP* 18,10; *conselho*: *concelho*, 18,12, *raçon*: *razon* 120,4 I, II, v. 3[24], ecc.). Precisiamo invece che la nostra ricognizione si orienterà anche verso i pochi casi in cui, per fonetica sintattica, l'omofonia crea una tensione di significato capace di generare un effetto di ironia e comicità (*do Alho*: *dálho*, *LPGP* 30,25).

Elenchiamo di seguito, col proposito di soffermarci sui casi che presentano maggior motivo d'interesse, i testi in cui si verifica la rima equivoca. Separiamo le tenzoni dal resto delle altre *cantigas*, sebbene nella maggior

[21] Cfr. *LPGP*, pp. 32-35. La terminologia si ritrova in larga parte già in P. Lorenzo Gradín, "*Repetitio trobadorica*", in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias 'Ramón Piñeiro'-Xunta de Galicia, 1994, pp. 79-105.

[22] Tali fenomeni vengono compresi nella categoria denominata *replicatio* dalle *Leys d'Amors* (Gatien-Arnoult, *Las Flors*, IV, pp. 58-63); cfr. anche Lausberg, *Manual de retórica*, vol. II, pp. 123-124.

[23] Si vedano i rilievi di Paredes sull'incerta etimologia del sostantivo *tragazeite*, che parrebbe indicare un'arma simile a una lunga freccia (J. Paredes Núñez, *El Cancionero profano de Alfonso X*, L'Aquila: Japadre, 2001, p. 313, n. 18).

[24] Per quanto riguarda i sostantivi *raçon* e *razon*, presenti nella *cantiga* di Pero da Ponte *Aos mouros que aqui son*, essi documentano i possibili risultati del gruppo *-tj-* intervocálico in galego e portoghese medievali: da un lato, nella prima occorenza del termine appare l'abituale risultato con la affricata (presto trasformata in fricativa) predorso-alveolare sonora (*-z-*); dall'altro, con la forma *raçon* ci troviamo di fronte a un caso, già documentato nel latino volgare, in cui il gruppo *-tj-* si pronuncia come *-kj-* e segue uno sviluppo regolare fino all'affricata (in seguito fricativa) predorso-alveolare sorda (abitualmente rappresentata dal grafema *-ç-*). Il diverso trattamento che riceve la consonante occlusiva + yod nel sostantivo latino RATIONEM origina una specializzazione nel suo significato: così, la voce *razon* designa 'motivo, 'causa', 'ragione' (v. 10), mentre *raçon* equivale a 'razione', 'pezzo', 'porzione' (in questo caso, della testa del maiale). Per un'informazione dettagliata dei processi registrati e degli incroci che si producono tra *-kj-* e *-tj-* nelle lingue romanze, si vedano soprattutto A. Galmés de Fuentes, *Las sibilantes en la Romania*, Madrid: Gredos, 1962, p. 107 e sgg.; H. Lausberg, *Lingüística románica*, Madrid: Gredos, 1988, I, pp. 387-389; E. B. Williams, *Do latim ao português*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 90; V. Väänänen, *Introducción al latín vulgar*, Madrid: Gredos, 1975, p. 98, e C. de Azevedo Maia, *História do galego- português Estudo lingüístico da Galiza e do noroeste de Portugal, desde o século XIII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

parte dei casi la mancanza di autonomia dei testi dialogati nel sistema dei generi galego-portoghese legittimi pienamente la loro inserzione nel *corpus* satirico[25]: si tratta infatti di dispute di natura letteraria, nelle quali si verifica il consueto *vituperium* comune a tante poesie che riguardano lo statuto stesso dell'arte compositiva[26].

Cantigas de escarnio e maldizer: moz equivocs

AfEanCot 2,15 *saber*: *saber* (verbo/sost.) 2 I, 7 II
AfLpzBai 6,3 *aver*: *aver* (sost./verbo) 4 I, 3 II, 2 III
Alf X 18,6 *ben*: *ben* (avv./sost.) 5, 6 I; 18,26 *son*: *son* (sost./verbo) 3, 7 I
EstGuar 30,25 *do Alho*: *dálho* refr (verbo/sost., contr); 30,31 *vista* (sost.) 1, 7 III
GilPrzCo 56,15 *mal* (avv./sost) 1, 3, 6 I; *ben* (avv./sost.) 2 I, 4 I, 5 I
GonçEaVi 60,1 *Senhor*: *senhor* (sost.) 1 I, 1 II
JSoaCoe 79,34 *Grave*: *grave* (sost./agg.) 2, 4, 6 I, II / 1, 4, 6 III, dbr; 79,35 *á* (verbo) 6, 10, 14 I
JVelho 82,1 *filho*: *filho* (verbo/sost.) 1, 7 III, dbr
Lou 88,11 *son*: *son* (verbo/sost.) 1, 4 II
MartSrz 97,9 *en ton*: *enton* (sintagma prep. + sost., avv. contr), 2, 3 II
PPon 120,7 *cantar* (verb/sost) 6 I, 4 III
PGarBu 125,21 *caldeira* (sost.) 7, I, II; *arteira* (agg./sost.) 2, 3 IV
PLar 130,2 *peça*: *peça* (sost.) 1, 3, 7 I, *peça*: *espeça*, v. 5 incl.
VaPrzPar 154,13 (*mala*) *ventura*: *ventura* (sost.) 1, 7 I

Tenzoni:
JPrzAv 75,10 *Senhor*: *senhor* (sost.) 1, 4 IV
JuBols 85,11 *nada* (avv./part.) 3 IV, 3 2f
Lou 88,14 *for*: *for* (verbo) 5 IV: 1 f I; 88,7 *trobar* (sost./verbo) 2 I: 3 II

[25] Sulle caratteristiche della tenzone in area galego-portoghese, vid. G. Lanciani, "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", in J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), Granada: Universidad-Servicio de Publicaciones, 1995, vol. I, pp. 117-130.

[26] Non volendo creare un doppione del *Repertorio* di Tavani, nel quale sono già presenti molte informazioni di tipo strutturale e sul sistema rimico, ci limiteremo ad individuare i parametri che là non sono considerati, come l'accoppiamento a fenomeni di rima derivativa (secondo la classificazione appena proposta). Dal momento che Tavani segnala già la posizione di questo tipo di rime per ogni testo, si segnaleranno qui esclusivamente quelle le cui catene di rimanti si legano ad un elemento equivoco, mediante la sigla "der" o "incl.", nel caso di rime inclusive o ricche. L'eventuale presenza di *dobre* è indicato con la sigla "dbr", mentre i casi di "equivoco contraffatto" verranno contrassegnati dalla sigla "contr". Con i numeri arabi si indica il numero del verso in cui il rimante appare, con i numeri romani il numero della strofa; la "f" indica la *fiinda*, la sigla "refr" identifica invece il *refram*. Nel caso di due o più *fiindas*, si indicherà il numero di queste mediante un numero arabo posto dopo la "f": ad esempio, "2 f1", sta ad indicare il secondo verso della prima *fiinda*, "1 f2" il primo verso della seconda *fiinda*.

PGarBu 125,49 *senhor*: *Senhor* (sost.) 6 I: 6 II: 6 III, IV (sost., coi valori di 'donna', 'padrone' e 'Signore')
VasGil 152,7 *ben* (avv./sost.) 1 f1: 1, 2 f2.

Come si osserva dai casi elencati, nel *corpus* analizzato si trovano soltanto due termini che si ripetono in autori diversi:

a) da una parte, il sostantivo *senhor* viene utilizzato in una *cantiga* di Gonçal'Eanes do Vinhal (*LPGP* 60,1) e nelle *tensos* intraprese, rispettivamente, da Johan Perez d'Aboim e Lourenço (*LPGP* 75,10) e da Pero Garcia Burgalês e un anonimo *Senhor* (*LPGP* 125,49).

Nei primi due casi l'impiego dell'equivoco in rima si riduce ad un gioco stereotipato, frequente nei testi del registro amoroso[27]: la rima, in questo caso, è la sede privilegiata per porre in contatto il tradizionale sintagma riferito alla divinità ed il sostantivo che identifica la dama nel lessico trobadorico. La lettura dei due testi succitati suggerisce come siffatto impiego sia lungi dall'essere casuale. Nell'*escarnio* di Vinhal vengono parodizzati i motivi topici della sofferenza amorosa, il servizio d'amore e la concessione della benevolenza della *senhor*, dal momento che il destinatario della satira è una badessa del *Signore* che colma di attenzioni un *comendador* nel suo particolare "albergo"[28]. L'equivoco possiede qui perciò un alto rendimento e un'intenzione formalizzante di tipo tematico, avvolgendo il discorso poetico in una rete di analogie e differenze fra i registri *in absentia* (*amor*) e *in praesentia* (*escarnio*).

Nel secondo componimento la pratica dei *rims equivocs* si trova nella *cobla* che chiude il polemico dibattito fra il portoghese Johan d'Aboim e il giullare Lourenço. Il procedimento si carica anche in questo caso di ricche connotazioni semantiche e pare avere una precisa intenzionalità da parte dell'autore che lo introduce, il quale sembra voler dimostrare con l'uso di tale equivoco la volontà di inserirsi nella tradizione cortese. Le accuse del grande nobile portoghese, che si burla di continuo della scarsa capacità letteraria del suo interlocutore, trovano così risposta nella *cobla* conclusiva del poema, con un procedimento che spicca nella struttura formale della *cantiga* e il cui uso si rende funzionale per evocare la tradizione lirica circostante nell' "horizon d'attente" del pubblico. Quale miglior modo di reclamare, da parte del biasimato giullare Lourenço, la condizione di *trobador* di fronte al suo antagonista, che non chiamare in causa Dio e la stessa esistenza della *senhor*, compiaciuta dall'attività poetico-letteraria del suo amante?

Tuttavia, senza dubbio, nella gamma dell'intero *corpus* profano, l'*aequivocatio in rimis* con il lemma *senhor* presenta i tratti più innovativi nel dibattito iniziato da Pero Garcia Burgalês. In questo caso, entrambi i conten-

[27] Cfr. Lorenzo Gradín, "*Repetitio trobadorica*", pp. 103-104.

[28] In questo caso, il sostantivo *logar* alluderebbe all'organo sessuale femminile della badessa (Cfr. A. Víñez Sánchez, *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal*, Santiago de Compostela: Universidade-Servizo de Publicacións e Intercambio Científico [Anexo 55 della rivista *Verba*], 2004, pp. 242-244).

denti non si servono dell'abituale dualità semantica tradizionalmente attribuita al sostantivo, giacché in nessuna delle due occorrenze il vocabolo viene riferito alla dama, bensì assume i seguenti significati: 'signore' (apostrofe in questo caso riferita all'interlocutore), 'padrone' e 'Dio'. La singolarità della rima equivoca conferisce alla *cantiga* un valore significante, poiché viene arricchita dall'artificio della *palabra rima*[29] e collegata, nello schema metrico, all'altro *mot refranh* che ricorre nel testo senza alcun tipo di ambiguità (*Amor*). Il versante metrico-ritmico del poema rende manifesto il suo elevato grado di elaborazione e il carattere particolare che assume l'*aequivocatio* in rima inquadra il procedimento in una funzione che possiamo qualificare in un certo senso "anti-tradizionale".

b) Dall'altro lato, Alfonso X e Lourenço giocano in due *cantigas* con le relazioni di omonimia e polisemia determinate dalla parola *son*. Il monarca castigliano introduce tre volte tale vocabolo nella *cobla* iniziale del suo peculiare testo *Non me posso pagar tanto*[30]. Composto da quattro strofe costruite su coblas doblas, il poema risalta nella lirica galego-portoghese per il suo carattere di *unicum*, tanto a livello formale quanto concettuale[31]. Il *mot equivoc* introdotto dal re castigliano nella stanza esordiale offre tre significati del termine *son*: il sostantivo 'suono' ('melodia') e i verbi 'sono' e 'stanno'. La combinazione ritmica e semantica creata dalla similitudine fonetica della parola si rende funzionale ad un testo che veicola la rinuncia ai topici della cultura cortese e in cui si rompe l'usuale binomio *amor et militia*, rappresentati, rispettivamente, dal canto degli uccelli, dalle armi che *mui perigoosas son* e dai metaforici scorpioni[32].

La seconda occorrenza del vocabolo *son* si documenta nella produzione del succitato Lourenço, che torna nuovamente alla carica in un *maldizer* diretto a Pedr'Amigo de Sevilha, il quale, come altri trovatori, era intervenuto nel famoso ciclo contro il giullare portoghese[33]. In questo caso, il *mot equivoc* s'introduce nella rima *a* della *cobla* centrale del testo (*E aquestas sobervhas duas*

[29] Sulla parola-rima nella lirica galego-portoghese si veda A. Ferrari, "Parola-rima", in M. Brea (coord.), *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136 e G. Pérez Barcala, "Tipoloxía da *palavra-rima* galego-portuguesa", in J. Casas - E. Díaz (eds.), *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval,* Santiago de Compostela: USC, 2002, pp. 93-108.

[30] Paredes Núñez, *El Cancionero profano*, XXVI.

[31] Per quest'aspetto si vedano i contributi di C. Flores Varela, "Malheurs royaux et bonheur bourgeois. À propos d'une chanson d'Alphonse X le Sage", *Verba*, XV, 1988, pp. 351-359; e Mª L. Meneghetti, "*Non me posso pagar tanto* d'Alphonse le Savant et la transformations des modèles littéraires", in D. Kremer (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes,* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988, t. VI, pp. 279-287.

[32] Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, "Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta", in Eadem, *Morfologie del testo medievale*, Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 152-154.

[33] Sui "cicli" satirici incentrati sul contrasto fra trovatori e giullari, cfr. K. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos, 1971, pp. 64-81; G. Lanciani – G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995, pp. 118-138; P. Lorenzo Gradín, " 'Mester con pecado': la juglaría en la península ibérica", *Versants*, 28, nouvelle série, 1995, pp. 99-129.

som (...) *con seus cantares sempre en sseu son*), nella quale si specificano le due *sobervias* del soggetto schernito: da un lato, Pedr'Amigo offende l'arte del *trovar* con i suoi versi maldestri e, dall'altra, lo svilisce attaccando lo stesso Lourenço, il quale, al contrario di quanto dice il suo antagonista, specifica di sapere *seguir o trobar e todo quant'en el jaz* (*LPGP* 88,11, vv. 6-7). Una volta ancora il giullare annienta le accuse del suo oppositore attraverso un procedimento formale operativo che gli permette di giocare con la rima paranomastica del sostantivo *son*: il *mot equivoc* si erge così ad elemento formale centrale nella *cantiga* e si associa al suo principale messaggio, considerando anche la centralità dell'elemento melodico nell'esercizio poetico cortese, proprio come aveva reso esplicito – attraverso il medesimo procedimento – niente meno che lo stesso Alfonso X.

III. L MOT EQUIVOC E ALTRE RIME "TECNICHE"

Senza dubbio, richiamano in modo speciale l'attenzione del critico quei testi in cui la pratica del *mot equivoc* entra in contatto con altri artifici metrico-ritmici. Così, in Gonçal'Eanes do Vinhal (*LPGP* 60,1), il procedimento si arricchisce con l'esercizio della parola-rima. Il trovatore portoghese, oltre ad introdurre il *mot refranh de mi(n)* nel terzo verso delle quattro *coblas* che formano il poema – si noti, che, a sua volta, tale procedimento si lega alla rima *unissonans* – distribuisce due parole-rima in ciascuna coppia di strofe (rima *a*), ed arricchisce la prima occorrenza della ripetizione con il già citato equivoco con il sostantivo *senhor*. Le coppie del *mot refranh* si adeguano di conseguenza alla bipartizione I-II / III-IV in un componimento che presenta un raffinato intreccio strutturale, in cui la disposizione di timbri ritmici fissi e variabili si trova perfettamente calibrata dal punto di vista formale; per questo motivo le peculiarità della *cantiga* di Vinhal la rendono un *unicum* metrico nella tradizione galego-portoghese[34]:

	I	II	III	IV
a	**(Nostro) *Senhor***	***(mia) senhor***	*galardon*	*galardon*
b	prouguer	pran	praz	poderei
c	*(de) min*	*(de) min*	*(de) min*	*(de) min*
b	mester	preguntaran	assaz	cheguei
d	logar	servir	chegou	prazer
d	pensar	guarnir	albergou	fazer
a	comendador	sabor	coraçon	enton

Fiinda

e	én
e	ren

[34] *RM* 245: 1.

a maison

Dall'analisi effettuata emergono inoltre varietà particolari con il cosiddetto "*dobre* in rima". Il procedimento si localizza nell'opera satirica di Alfonso X (*LPGP* 18,6) e in quella di quattro trovatori portoghesi, il cui relativo ordine cronologico si evince dalla documentazione disponibile e dai dati che si possono trarre dalla localizzazione delle loro *cantigas* negli apografi italiani *B* e *V*[35]: si tratta di Gil Perez Conde *(LPGP* 56,15), Johan Soarez Coelho (*LPGP* 79,34), Johan Velho de Pedrogaez (*LPGP* 82,1) e Pero Larouco (*LPGP* 130,2).

Nonostante una rapida revisione della totalità del *corpus* trasmesso dalla tradizione manoscritta permetta di affermare che la pratica del *mot equivoc* appare già in autori della prima generazione trobadorica (como, ad esempio, il caso di Fernan Rodriguez de Calheiros, *LPGP* 47,15, o Martin Soarez, *LPGP* 97,14), è certo che il suo collegamento e la sua estensione ad artifici più elaborati come il *dobre* in rima iniziano ad essere presenti a partire dal 1240 circa[36]. Di fatto, l'apogeo di tale artificio si colloca attorno alla metà del XIII secolo ed ha come centro il circolo letterario che si forma attorno alla figura di Alfonso X di Castiglia, la cui corte "ha costituito un vero e proprio crocevia per lo sviluppo della lirica d'arte"[37]. La pratica sarà proseguita da trovatori dell'ultima generazione, nella quale risaltano le figure del re Don Denis e di suo figlio Afonso Sanchez (che costituiscono una sorta di "ponte" fra Castiglia e Portogallo) e dei due autori succitati, Johan Velho e Pero Larouco[38]. In questo senso, l'analisi testuale mostra una gradazione ascendente all'interno dello stesso movimento poetico galego-portoghese, che conferì progressivamente un maggior livello di artificio alla pratica del *mot equivoc*, a mano che il *trobar* si consolidava e si arricchiva con la lezione dei modelli provenzali. La tipologia più semplice di *aequivocatio in rimis* (presente, ad esempio, in *LPGP* 75,10, v. 22 e 25; 152,7, v. 29, 32 e 33, ecc.)

---

[35] Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 370-371, p. 375 e p. 419. Va ricordato che Gil Pérez Conde e Johan Soarez Coelho, pur essendo di origine portoghese, soggiornarono alla corte castigliana: il primo è sicuramente documentato in Castiglia tra gli ultimi anni del regno di Alfonso X e i primi del successore Sancho IV; il secondo la frequentò all'epoca del regno di Fernando III e mantenne relazioni con trovatori e giullari dell'allora infante Alfonso.

[36] Il passo dell'*Arte de Trovar* dedicato al *dobre* ha sollevato l'attenzione di molti studiosi, che spesso si trovano in disaccordo sulla definizione di tale procedimento; un requisito che però pare fondamentale perché di *dobre* si possa parlare è la ripetizione di una parola almeno due volte (difatti *dobre* <*DUPLEM: cfr. P. Lorenzo Gradín, "El *dobre* gallego-portugués o la estetica de la simetría", *Vox Romanica*, 56, 1997, p. 213); allo stesso modo lo intende Billy, "L'arte delle connessioni", pp. 18 e sgg. Per una concezione più estesa del procedimento, si veda V. Beltrán, "Dobre", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 219-20; Idem, *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais, 1995, p. 199.

[37] Billy, "L'arte delle connessioni", p. 90.

[38] Per l'analisi cronologica si rinvia ai dati che figurano in Lorenzo Gradín, "El *dobre*", pp. 237-239.

convive con schemi formali più sofisticati in *cantigas* di autori dell'ambito cortese castigliano-leonese, che, come già evidenziò J. M. d'Heur, si eresse a "lieu d'interpénétration de la lyrique galicienne et de l'occitane"[39]. Come si avrà occasione di osservare più avanti, a partire dalla cronologia poc'anzi segnalata, il *mot equivoc* si legò a formule compositive più complesse in senso paradigmatico, in testi che risaltano per peculiarità formali nel contesto di una lirica caratterizzata da un alto grado di "isomorfismo" concettuale e metrico-ritmico[40].

Alfonso X, Gil Perez e Johan Velho de Pedrogaez sono gli unici autori che optano per la variante del cosiddetto *dobre singulars*[41] in rima, variante in cui i lemmi ripetuti variano da strofa a strofa, rispettando, com'è abituale nel procedimento, la simmetria nella posizione. In Pedrogaez il *dobre*, collocato nei versi iniziale e finale di ogni *cobla*, si arricchisce in ciascuna occorrenza mediante diverse gradazioni di *aequivocatio*, che spaziano dalla variazione in funzione grammaticale di un medesimo verbo o sostantivo (differenza di persona 1ª/3ª nei vv. 1 e 7 e vv. 22 e 29) alla differenza semantica (*cobla* II), o ancora alla vera e propria *traductio* della terza strofa, in cui l'ambiguità viene confinata al gioco verbo/sostantivo e arricchita dalla *derivatio* (v. 19, *filhei*):

Con gran coita, rogar que m'*ajudasse*
a ũa dona fui eu noutro dia
sobre feito dũa capelania;
e disso-m'ela que me non coitasse:
-Já sobre min filhei o capelan,
e, poi-lo sobre in filhei, de pran
mal fazia, se o non *ajudasse*.

E díxi-lh'eu: -Mui gran fiúza *tenho*,
pois que en vós filhastes o seu feito,
de dardes cima a todo seu preito.
E diss'ela: Eu de tal logar venho,
Que, poi-lo capelan, per bõa fé,
sobre min filh', e seu feit'en min é,
ajudá-l'ei, poi-lo sobre min *tenho*.

E díxi-lh'eu: -Que vós do vosso *filho*
prazer vejades, que vós me ajudedes
o capelan que vós mester avedes.
E diz ela: -Per vós me maravilho:
que avedes?, ca, poi-lo eu filhei

[39] J. M. d'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris: Fund. C. Gulbenkian, 1973, p. 283.

[40] G. Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. II, fasc. 6, Heidelberg: Winter, 1980, pp. 55 sgg.

[41] Cfr. Lorenzo Gradín, "El *dobre*", p. 227.

já sobre min, verdade vos direi:
ajudá-l'ei, poi-lo sobre min *filho*.

E díxi-lh'eu: -Non queirades seu *dano*
do capelan, nen perca ren per míngua
en sa ajuda, e poede língua.
[E] diss'ela: -Farei-o sen engano,
ca já en min meteu do seu i ben;
e, pois que todo assi en min ten,
se o non ajudar, farei meu *dano*;

Ca non quer'end'eu outr'escarmentar
que me dé do seu, polo ajudar,
quand'si mêngua da cousa que non *tenho*.
(*LPGP* 82,1)

Altrettanto interessante è il caso del seguente testo di Gil Pérez Conde, in cui il *dobre* equivoco si compenetra con l'uso di *mots-clé* fondamentali del registro amoroso, per dare luogo ad un "escarnio de amor"[42]:

Quer-mi a mi ũa dona *mal*,
come se lhi quisess' eu *ben*,
por que ouvesse por mi *mal*
ou eu por ela algun *ben*.
Pois lh' eu non quero mal nen *ben*,
por que mi á ela a querer *mal*?
(*LPGP* 56,15)

Johan Soarez Coelho è invece uno dei pochi autori che riesce a concatenare *aequivocatio*, *rims equivocs* e la variante che in uno studio precedente abbiamo chiamato *dobre unissonans*[43] (che si attua quando le ripetizioni della stessa parola-rima si producono *duas vezes ou mais* in posizione simmetrica lungo l'asse del testo). In questo caso, il trovatore portoghese accoppia le strofe I e II mediante la connessione in *coblas doblas*, mentre l'ultima strofa offre un nuovo schema metrico che, senza dubbio, mantiene la connessione con il resto della composizione nel traslare la rima *b* delle unità metriche precedenti alla rima *a*; di conseguenza, l'autore configura un testo di alta elaborazione retorica incentrato da un calcolato gioco di elementi fissi e variabili, nel quale

[42] Sulla parodia della *cantiga d'amor* si vedano G. Vallín, "Escarnho d'amor", *Medioevo Romanzo*, XXI, 1, 1997, pp. 132-146; I. Rodiño Caramés, "Escarnio de amor. Caracterización e corpus", in S. Fortuño Llorens – T. Martínez Romero (ed.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana: Pub. de l'Universidat Jaume I, 1999, pp. 245-262; S. Marcenaro, "La zona grigia: fra parodia e satira nelle *cantigas* medievali galego-portoghesi", *Medioevo Romanzo*, XXVII, 2003, pp. 86-112; S. Gutiérrez García, *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galego portuguesas*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 2006, pp. 25-166.

[43] Lorenzo Gradín, "El *dobre*", p. 223.

occupa una posizione privilegiata la *palabra-rima dobrada*. Questo è un esempio di "sistematicità parziale" del *dobre*, ma, com'è ovvio, tale parzialità – come accade in alcuni casi di *palabra-rima*[44] – obbedisce alla stessa tecnica compositiva dell'emblematico numero tre, a cui un gruppo di trovatori galego-portoghesi conferirono una funzionalità strutturale capace di allontanarsi dagli standard più utilizzati, per dotare i propri testi di elementi atti a segnalare una vera 'individualità poetica'[45]. Si noti, per altro, che nella *cantiga* si fondono innovazione e tradizione, poiché le prime due *coblas* offrono uno schema metrico poco comune nel *corpus* profano trobadorico (*RM* 60: 1), mentre la terza è costruita su una delle strutture più usate dai galego-portoghesi (*RM* 161: 153)[46]:

Maria do *Grave*, *grav'é* de saber
por que vos chaman Maria do *Grave*,
cá vós non sodes *grave* de foder,
e pero sodes de foder mui *grave*;
e quer', en gran conhocença, dizer:
sen leterad'ou trobador seer,
non pod'omen departir este '*grave*'.

Mais eu sei ben trobar e ben leer
e quer'assi departir este '*grave*':
vós non sodes *grav*'en pedir aver,
por vosso con', e vós sodes *grave*,
a quen vos fode muito, de foder;

[44] Casi come questi sollevarono già l'attenzione di A. Ferrari, la quale segnalò che gli esempi di parola-rima con sistematicià parziale devono essere considerati "sulla base della constatazione che come ad ogni sistema linguistico la sua metrica, così ad ogni sistema poetico i suoi artifici metrico-retorici" (Ferrari, "Parola-rima", p. 123).

[45] Questo esempio, come molti altri, obbliga a riflettere sulla definizione di *palabra rima* o *dobre incompletos* in una tradizione in cui abbondano composizioni di tre strofe, che, proprio in virtù dell'essere impari, permettono diverse possibilità ritmiche destinate, in buona parte, ad isolare una singola unità nell'insieme del poema. L'analisi testuale suggerisce che i *trobadores* possedevano un concetto più "allargato" dei procedimenti ripetitivi in funzione delle particolarità della loro tradizione poetica. Di conseguenza, *cantigas* come quelle appena commentate dimostrano che le tassonomie – pur essendo utili a fini metodologici e didattici – devono essere applicate con cautela e analizzate all'interno dello specifico sistema galego-portoghese, nel quale determinati fenomeni ritmici di carattere strutturale presentano diverse alternative che sembrano essere volute consciamente dagli autori.

[46] Per l'analisi del *rim tornat* in questo testo di Coelho cfr. Billy, "L'arte delle connessioni", p. 34. Le affermazioni del trovatore portoghese sono assai simili a quelle di Alegret: *Ara fenirai mon vers sec, / e parra fals al non-saben, / si no·i dobla l'entendemen; / q'ieu sui cell qe·lls motz escuma, / e sai triar los fals dels avinentz / Esi·l fols ditz q'aisi esser non dec, / traga s'enan, q'Alegres n'es girentz. / Si deguns es del vers contradizentz, / no·t failhira, vers, de dir per qe·m lec / de metr'en tu tres motz de divers sens* (ed. U. Mölk, *Trobar clus - Trobar leu*, Monaco: Fink, 1968, pp. 95-96, vv. 50-59). L'elogio di Alfonso VII di Castiglia presente in questo *gap* del giullare guascone rende estremamente probabile la presenza di Alegret nella Penisola iberica, negli stessi anni in cui si suppone abbia soggiornato Marcabru (cfr. C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: Cupsa, 1977, pp. 37-38).

e por aquesto se dev'entender
por que vos chaman Maria do *Grave*.

E pois vos assi departi este '*grave*',
tenho-m'end'ora por mais trobador;
e ben vos juro, par Nostro Senhor,
que nunca eu achei molher tan *grave*
com'é Maria - e já o provei -
do *Grave*; nunca pois molher achei
que a mi fosse de foder tan *grave*.
(*LPGP* 79,34)

Alla celebre *cantiga* del favorito di Afonso III di Portogallo si affianca la *cobla esparsa* di Pero Larouco, nella quale appare nuovamente una ricca casistica d'incroci tra *rims equivocs*, *dobre* e rima derivata (in questo caso, il lemma *peça* offre tre significati: 'chieda' - 3ª pers. sing. del pres. congiuntivo del verbo *pedir* - 'pezzo' e 'lasso di tempo'):

Non á, meu padre, a quen *peça*
ũa *peça* dun canelho,
con que juntasse sa *peça*
toda con ela o Coelho;
ca a *peça* non se *espeça*
u se estrema do vermelho,
ca muito á já gran *peça*
que foi sen mant'a concelho.
(*LPGP* 130,2, vv. 1-8)

Il testo citato presenta uno schema metrico raro, documentato in altre due *cantigas* di autori portoghesi di collocazione cronologica tarda, i quali giocano con le diverse possibilità che offre la rima derivata in posizione simmetrica (*mozdobre*): è il caso di *O que seja no pavio* de Johan Fernandez d'Ardeleiro (*LPGP* 68,2) e la *cantiga de amor Mia senhor, quen me vos guarda* di Don Afonso Sanchez (*LPGP* 9,6). Quest'ultimo testo è quello che senz'altro più si approssima al caso di Larouco, dal momento che anche l'infante portoghese costruisce l'andamento formale della sua composizione sul *mot equivoc*, il *dobre* e la *derivatio* in rima. Il virtuosismo di queste ripetizioni e il suo carattere isolato nel *corpus* oggetto di studio permettono di postulare un medesimo ambiente poetico per la composizione dei tre testi, che potremmo situare *grosso modo* nel primo quarto del XIV secolo[47], nel circolo cortigiano del re Don Denis o in quello del suo figlio bastardo.

---

[47] Per la cronologia si è tenuto conto della figura di Don Afonso Sanchez, che, grazie la sua condizione aristocratica, ci offre dati certi sulla sua biografia. Cfr. M. Arbor Aldea, *O Cancioneiro de Don Afonso Sanchez. Edición e estudio* (III Premio 'Dámaso Alonso' de Investigación Filolóxica), Santiago de Compostela: Universidade-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001, pp. 23-61.

IV. Conclusioni

Dall'analisi effettuata nel presente studio emerge un dato chiaro: l'*aequivocatio in rimis* è un procedimento che i poeti galego-portoghesi non contemplano né con frequenza né con sistematicità nel genere *de escarnio e maldizer*. In questo senso, è possibile affermare che la rima equivoca non faccia parte dei principali requisiti che i *trobadores* consideravano funzionali al registro satirico, a fronte dell'elevato numero di testi che si servono dell'*aequivocatio* sia *in verbis singulis*, sia *in verbis coniunctis*.

Nelle *cantigas de escarnio e maldizer* che mostrano l'uso della rima equivoca prevale senza dubbio l'equivoco fra sostantivo e verbo, al quale seguono altre opzioni, come, ad esempio, aggettivo e sostantivo o avverbio e sostantivo; si segnalano due testi in cui l'equivoco si plasma su tre rimanti, con tre significati differenti (*LPGP* 125,49, *tensó* fra Pero Garcia Burgalês e l'anonimo *senhor*, e 130,2 di Pero Larouco).

Per quanto riguarda il versante strutturale della *cantiga*, si osserva una netta prevalenza della tipologia *de meestria*. Quando il testo è costruito su *coblas singulars* l'apparizione del *rim equivoc* si riduce, com'è logico, ad una sola *cobla*; spesso l'equivoco assume un particolare rilievo anche secondo la sua posizione nel testo, vista la spiccata predilezione per la sua collocazione nella prima o nell'ultima strofa[48]. Quando la pratica del *mot equivoc* si estende a più di una *cobla* o all'intera composizione il procedimento determina l'utilizzo di altri artifici metrici come le cosiddette *rims unissonans*[49] o le peculiari rimas doblas di Gonçal'Eanes do Vinhal (*LPGP* 60,1). Nel caso dei testi costruiti su *coblas doblas*, invece, l'artificio è naturalmente facilitato dalla stessa disposizione metrico-ritmica della *cantiga*. Infine, le *cantigas* costruite su *coblas unissonans* rendono l'eventuale *repetitio* in rima naturalmente equivoca, per non cadere nel "vizio" del *mot tornat* (si tratta di *LPGP* 6,3 di Afonso Lopez de Baian e *LPGP* 125,21 e 125,49 dell'autoria di Pero Garcia Burgalês).

Le sole due occorrenze di rima equivoca nelle *fiindas* offrono ulteriori spunti di riflessione. Anzitutto, si tratta di due tenzoni, com'è usuale entrambe dotate di due *fiindas*, sebbene costruite su schemi sillabici differenti; nel primo caso, *LPGP* 85,11 (Juião Bolseiro e Johan Soarez Coelho), l'ultimo verso del componimento rima con il v. 3 della IV *cobla* (l'equivoco si effettua fra *nada* avverbio e sostantivo). Nella seconda tenzone, intrapresa fra Vasco Gil e Pero Martiiz (*LPGP* 152, 7), i *rims equivocs* appaiono su versi consecutivi (il penultimo e l'ultimo) a loro volta in rapporto di *mot tornat* con il primo verso della prima *fiinda* (*ben* sostantivo e avverbio). Sebbene l'*Arte de Trovar* non contempli i casi di ripetizione né identica né equivoca per ciò che concerne la *fiinda*, si rammenti che le *Leys d'Amors* ammettevano la ripetizione nelle *tornadas* e ciò fa pensare che anche tra i galego-portoghesi la *repetitio*

[48] Cfr. *LPGP* 18,6; 30,31; 56,15; 79,35; 154, 13, ecc. L'unico autore che introduce il procedimento nella *cobla* mediana è Lourenço, *LPGP* 88,11.

[49] Per questa tipologia rimica cfr. Billy, "L'arte delle connessioni", pp. 20 sgg.

in questa sede venisse avvertita come un procedimento normale[50]. È comunque innegabile che l'ultimo testo citato rende l'artificio molto più visibile, restringendolo all'esclusivo settore della *fiinda*; inoltre, non sarà casuale il legame, pur misurabile su appena due esemplari, fra il genere *tençon* e il ricorrere di rima equivoca nella *fiinda*, parte destinata, secondo la stessa *Arte de Trovar*, per l'*acabamento de razon*[51].

È poi interessante mettere in rilievo l'ancor più scarso utilizzo della cosiddetta "rima equivoca contraffatta" nei galego-portoghesi. La ricognizione di questa tipologia di *repetitio* in rima può anche essere complicata dalle scelte editoriali, come, ad esempio, avviene nella seguente *cantiga* di Vasco Perez Pardal; in quest'ultima, infatti, il primo e l'ultimo verso della prima *cobla* presentano rima equivoca fra i due significati del sostantivo *ventura*, 'fortuna' e '(mettere alla) prova':

> Vedes agora que mala *ventura*
> de Don Fernando, que non pod'aver
> fisico que lh'ora possa tolher
> aqueste mal que á de caentura;
> pero dizen os fisicos atal
> que o guarria mui ben d'este mal
> quen lh'o corpo metess'a *ventura*.
> (*LPGP* 154,13, vv. 1-7)

L'editore dell'opera del trovatore, Matteo Majorano, opta nel primo verso per la forma sintagmatica *mala ventura*, nel qual caso si avrebbe una rima equivoca perfetta[52]. Tuttavia, il termine può anche leggersi come *malaventura*, come ad esempio accade nell'edizione Lapa, seguendo il quale la rima diventerebbe inclusiva e, pertanto, entrerebbe nel novero delle "equivoche contraffatte"[53]; l'unico testimone del testo, il codice Colocci-Brancuti (*B*), legge chiaramente *mala ventura*. Le altre *cantigas* in cui si utilizza la medesima espressione riportano entrambe le forme (*LPGP* 28,1, Diego Pezelho; *LPGP* 147,7, Roi Paez de Ribela), anche se va notato che l'unica altra occorrenza in cui il termine si trova in posizione rimante offre la forma *malaventura* (*LPGP* 116,9, Pedr'Amigo de Sevilha). Alla luce dei dati desumibili dalla pratica del *mot equivoc* nei galego-portoghesi, optiamo per seguire l'edizione Majorano e ascrivere la *repetitio* al novero dei *rims equivocs* propriamente detti.

Gli altri esempi di rima equivoca contraffatta possono invece imputarsi a fattori di vario genere, come accade in quei casi in cui il mancato rispetto dell'omografia determina che il procedimento si presenti sotto forma della

---

50 Cfr. Tavani, "La poesia lirica", pp. 48-49.

51 Cfr. Tavani, *Arte de Trovar*, pp. 48-49.

52 M. Majorano, *Il canzoniere di Vasco Perez Pardal*, Bari: Adriatica Editrice, 1979, nº IX.

53 M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970², n° 424. Si vedano i rilievi di Antonelli per la medesima problematica che affiora talvolta nei trovatori occitani (Antonelli, "*Equivocatio* e *repetitio*", pp. 129-130).

cosiddetta "rima franta", nella quale i membri rimanti rispettano sì i requisiti di omofonia e distanza semantica, ma graficamente si presentano in forma separata: è il caso della rima *en ton*: *enton* in *LPGP* 97,9 di Martin Soarez[54], e *do Alho*: *dálho* in *LPGP* 30,25 di Estevam da Guarda.

Più interessante è invece soffermarsi sull'indubbio legame fra il *mot equivoc* e altri artifici tecnici come la parola-rima o il *dobre*. Ciò fa comprendere, da un lato, il ruolo marginale della rima equivoca nel sistema estetico galego-portoghese, e, dall'altro, rende manifesta la differenza con la poesia occitana, in cui i procedimenti di iterazione ritmica assumono un peso specifico diverso. Allo stesso tempo, non sembra casuale la scelta di inserire la rima equivoca in testi costruiti su schemi metrici poco usati (*LPGP* 2,15; 6,3; 18,26; 120,7 ecc.) o addirittura su degli *unica* (*LPGP* 18,26 e 79,35).

Per valutare l'indice di frequenza della rima equivoca nelle *cantigas de escarnio e maldizer* è infine necessario rapportarsi agli altri due generi della lirica profana, la *cantiga de amor* e la *cantiga de amigo*. Grazie a recenti rilievi effettuati sull'intero *corpus*[55] è possibile valutare la scarsa incidenza di tale artificio metrico anche nei testi del registro amoroso; si hanno infatti 33 casi in cui si presentano rime equivoche negli altri due generi canonici, suddivisi in 28 cantigas de amor e 5 de amigo[56].

A fronte di questi dati, l'esiguità di *cantigas d'escarnio e maldizer* dotate di rima equivoca non impedisce però di marcare una netta differenza fra i due registri della lirica galego-portoghese. Se nella *cantiga de amor*, infatti, si rileva una nettissima prevalenza dell'equivoco ottenuto con la polisemia del sostantivo *senhor*, i testi satirici presentano invece una gamma più ampia sia a livello tipologico, sia a livello lessicale. Ciò partecipa del più ampio processo di arricchimento e variazione del vocabolario trobadorico nella poesia satirica, nella quale sono frequenti episodi di rifunzionalizzazione di termini

---

[54] Nell'apparato del testo di Soarez, Lapa ci informa del possibile valore semantico del sintagma *en ton*, che avrebbe il significato di 'moderatamente', pur avvertendo che non doveva risultare impossibile la semplice ripetizione dell'avverbio *enton* ('presto', 'subito dopo'; Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho*, p. 194). Di questo ultimo avviso è infatti la Bertolucci, che nella sua edizione opta per il *mot tornat*, certamente singolare poiché realizzato su due versi contigui, il che non accade mai nel *corpus* galego-portoghese (V. Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Libreria antiquaria Palmaverde, 1965, p. 133).

[55] Cfr. Fidalgo, "Acerca del mot-equivoc"; S. Marcenaro, "Le rime equivoche nella lirica galego-portoghese", i. c. s. su *La parola del testo*, 2008.

[56] Delle 28 appartenenti al genere *de amor*, prevale nettamente la tipologia *senhor* 'signora': *Senhor* 'Dio' (20 casi), a fronte delle restanti occorrenze, le quali presentano rimanti che differiscono o per categoria grammaticale (verbo: sostantivo; aggettivo: sostantivo; verbo: avverbio), o per flessione (soprattutto l'identità della forma *for* alla III pers. sing. del imperfetto congiuntivo dei verbi *ir* e *seer*). Quest'ultima tipologia si riscontra anche in una *cantiga de amigo*, mentre altre due offrono l'equivoco sul lemma *senhor*; le restanti due giocano infine sull'alternanza sostantivo / verbo e participio / pronome indefinito. Cronologicamente, si tratta sia di poeti di epoca alfonsina (attorno alla metà del XIII secolo) sia di epoca dionigina: si distingue, in quest'ultimo gruppo, lo stesso Don Denis, che realizza la rima equivoca in ben 11 *cantigas* (9 *de amor* e 2 *de amigo*).

tradizionalmente appartenenti alla *cantiga d'amor*[57]: è emblematico, in questa direzione, l'originale impiego dello stesso lemma *senhor* nel testo *Senhor, eu quer'ora de vos saber* di Pero Garcia Burgalês. D'altra parte, tutti i vocaboli coinvolti nel processo di *aequivocatio in rimis* rafforzano tematicamente il testo e si integrano in una strategia formale e argomentativa che aveva dato frutti eccellenti nella lirica occitana e che i galego-portoghesi importano, adattandoli al proprio sistema letterario e alle particolarità compostitive dei loro poemi[58].

In conclusione, il dato che risalta con chiarezza dalla nostra indagine riguarda la funzionalità della rima equivoca nell'*escarnio e maldizer* galego-portoghese. Come abbiamo cercato di mettere in luce, l'inserimento del *mot equivoc* in particolari strutture metrico-strofiche e il suo accostamento ad altri artifici di natura metrica (*dobre*, *mozdobre*, *palabra-rima*) evidenziano precisi orientamenti estetici da parte del pur esiguo numero di *trobadores* coinvolti. Ancora una volta, pertanto, va messa in risalto la singolarità della *cantiga de escarnio e maldizer*, misurabile non solo sull'intero sistema trobadorico galego-portoghese, bensì sulla totalità della coeva lirica romanza.

---

[57] Cfr. Tavani, "La poesia lirica", pp. 114-119.

[58] Questa particolarità è stata messa in risalto da autori come, ad esempio, Tavani (*La poesia lirica*, p. 5 e ss., e *Poesia del Duecento*, p. 12 e ss.) o Beltrán, *A cantiga de amor*, p. 221 e pp. 236-237.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, Carlos, *La Poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: CUPSA, 1977.

Antonelli, Roberto, "Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. 1. Le canzoni", *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 13, 1977, pp. 20-108.

—, "*Equivocatio* e *repetitio* nella lirica trobadorica", in Idem, *Seminario Romanzo*, Roma: Bulzoni, 1979, pp. 113-155.

Arbor Aldea, Mariña, *O Cancioneiro de Don Afonso Sanchez. Edición e estudio* (III Premio 'Dámaso Alonso' de Investigación Filolóxica), Santiago de Compostela: Universidade-Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001.

Beltrami, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna: Il Mulino, 1991.

Beltrami, Pietro G. – Sergio Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale: I. Indici del 'Répertoire' di I. Frank*, Pisa: Pacini, 1988; *II. Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa: Pacini, 1994.

Beltrán, Vicente, "Dobre", in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 219-220.

—, *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais, 1995.

Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *Le poesie di Martin Soares*, Bologna: Libreria antiquaria Palmaverde, 1965.

—, "Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta", in Eadem, *Morfologie del testo medievale*, Bologna: Il Mulino, 1989, pp. 152-54.

Billy, Dominique, "L'arte delle connessioni nei *trobadores*", in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La Lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 1-111.

Brea, Mercedes [coord.], *Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 voll., Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

Canettieri, Paolo – Pulsoni, Carlo, "Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese", in D. Billy – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, 2003, pp. 113-165.

D'Heur, Jean-Marie, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris: Fund. C. Gulbenkian, 1973.

Ferrari, Anna, "Parola-rima", in M. Brea (coord.), *O Cantar dos trobadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136.

Fidalgo, Elvira, "Acerca del mot-equivoc y del mot-tornat en la cantiga de amor", *Cultura Neolatina*, LVII, 3-4, 1997, pp. 253-276.

Flores Varela, Camilo "Malheurs royaux et bonheur bourgeois. À propos d'une chanson d'Alphonse X le Sage", *Verba*, XV, 1988, pp. 351-359.

Frank, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris: Honoré Champion, 1953 (t. I), 1955 (t. II).

Galmés de Fuentes, Álvaro, *Las sibilantes en la Romania*, Madrid: Gredos, 1962.

Gatien-Arnoult, Adolphe-Félix, *Las Flors del Gay Saber, estier dichas las Leys d'Amors*, Genève: Slatkine, 1977 (rist. anast. dell'ed. Toulouse, 1841-1843).

Gutiérrez García, Santiago, *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galego portuguesas*, Sada-A Coruña: Edicións do Castro, 2006.

Lanciani, Giulia, "Per una tipologia della tenzone galego-portoghese", in J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993), Granada: Universidad-Servicio de Publicaciones, 1995, vol. I, pp. 117-130.

Lanciani, Giulia – Giuseppe Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1967, 3 voll.

Lausberg, Heinrich, *Lingüística románica*, Madrid: Gredos, 1988, 2 voll.

Lorenzo Gradín, Pilar, "*Repetitio trobadorica*", in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias 'Ramón Piñeiro'-Xunta de Galicia, 1994, pp. 79-105.

—, " 'Mester con pecado': la juglaría en la Península ibérica", *Versants*, 28, nouvelle série, 1995, pp. 99-129.

—, "El *dobre* gallego-portugués o la estética de la simetría", *Vox Romanica*, 56, 1997, pp. 212-242.

Maia, Clarinda Azevedo de, *História do galego- português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (con referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: Instituto da Investigação Científica, 1986.

Majorano, Matteo, *Il canzoniere di Vasco Perez Pardal*, Bari: Adriatica Editrice, 1979.

Marcenaro, Simone, "La zona grigia: fra parodia e satira nelle *cantigas* medievali galego-portoghesi", *Medioevo Romanzo*, XXVII, 2003, pp. 86-112.

—, "Le rime equivoche nella lirica galego-portoghese", i. c. s. sulla rivista *La parola del testo*, 2008.

Marshall, J. H. (ed.), *The "Razos de trobar" of Raimon Vidal and associated texts*, London: Oxford University Press, 1972.

Meneghetti, Maria Luisa "*Non me posso pagar tanto* d'Alphonse le Savant et la transformations des modèles littéraires", in D. Kremer (ed.), *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1988, tome VI, pp. 279-287.

Menichetti, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti, prosodia, rima*, Padova: Antenore, 1993.

Mölk, Ulrich, *Trobar clus - Trobar leu*, Monaco: Fink, 1968.

Mölk Ulrich - Friedrich Wölfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Monaco: Fink, 1972.

Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid: Cátedra, 1991².

Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, 1994.

Paredes Núñez, Juan, *El Cancionero profano de Alfonso X*, L'Aquila: Japadre, 2001.

Pérez Barcala, Gerardo "Tipoloxía da palavra-rima galego-portuguesa", in J. Casas - E. Díaz (eds.), *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: USC, 2002, pp. 93-108.

Rodiño Caramés, Ignacio, "Escarnio de amor. Caracterización e corpus", in S. Fortuño Llorens –T. Martínez Romero (ed.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997), Castelló de la Plana: Pub. de l'Universidat Jaume I, 1999, pp. 245-262.

Scholberg, Kenneth, *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid: Gredos, 1971.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

—, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.

—, *La poesia lirica galego-portoghese*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, t. II, fasc. 6, Heidelberg, Winter, 1980, pp. 5-165.

—, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri, 1999.

Väänänen, Veikko, *Introducción al latín vulgar*, Madrid: Gredos, 1975.

Vallín, Gema, "Escarnho d'amor", *Medioevo Romanzo*, XXI, 1, 1997, pp. 132-146.

Víñez Sánchez, Antonia, *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal*, Santiago de Compostela: Universidade-Servizo de Publicacións e Intercambio Científico (Anexo 55 della rivista *Verba*), 2004.

Williams, Edwin B., *Do latim ao português*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

EDICIÓN E COMENTARIO DUN DOCUMENTO DO MOSTEIRO DE MONTEDERRAMO DE 1247

Ramón Lorenzo
Universidade de Santiago de Compostela

1. Nos últimos anos estanse publicando traballos nos que se dan a coñece-los primeiros documentos que aparecen escritos en galego, como pode verse en J. A. Souto Cabo[1] (aquí cítanse outros traballos do mesmo autor), ou A. I. Boullón Agrelo[2]. Como complemento ós documentos que estes autores citan ou publican, vou dar a coñecer un documento do ano 1247 relacionado co mosteiro de Montederramo (Ourense). Pertence ó Fondo de Pergamiños Monacais da Catedral de Ourense (ACOu) e non se cita no Catálogo de Leirós[3], nin na numeración suplementaria que fixo Duro Peña de todos aqueles documentos que el atopou posteriormente. Con todo, foi o propio Duro Peña o que indicou nunha nota manuscrita que se trata dun pergamiño doado por José González e recollido en Esposende (ben o lugar que está en Ribadavia ou o que está en Cenlle). É unha nota de notario escrita en novembro de 1247 e nela indícase que don Pedro Carro e a súa muller lles venden a Paio Vives, á súa muller María Pérez e á súa irmá María Miguez toda a herdade que teñen en Santiso. A nota di así:

> Jn D*e*j n*omi*n*e* am*en*. Jsti s*un*t ho*mi*nes q*ui* uid*erunt et* aud*ierunt* q*u*ando do*n* Pedro [1]/ Caro *et* súa m*uler* dona Frunil uende(d)ro*n* q*u*anta herdade auía*n* ena [2]/ uila de Santiso e en todo seu t*ér*mino q*ue* auía hi a Pai Uiues *et* [3]/ a súa m*uler* María P*eres et* a súa irmá María Migués por XX soli[4]/dos, unde

[1] J. A. Souto Cabo, *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII*, A Coruña: Área de Filoloxías Galega e Portuguesa. Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística [Revista Galega de Filoloxía. Monografías 5], 2008.

[2] A. I. Boullón Agrelo, "Catálogo dos documentos éditos en galego anteriores a 1260", *Cadernos de Lingua*, 26, 2004, pp. 5-46; *Eadem*, "Consideracións sobre os primeiros textos escritos en galego na Idade Media", in A. I. Boullón Agrelo – X. L. Couceiro Pérez – F. Fernández Rei (eds.), *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela: Universidade, 2005, pp. 45-68.

[3] E. Leirós Fernández, *Catálogo de los pergaminos monacales del Archivo de la S. I. Catedral de Orense*, Santiago de Compostela: El Eco Franciscano [Bibliotecas y Archivos Eclesiásticos. I. Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas], 1951.

son ben pagados. Et se seus fil*os* o octros ó*me*es q*u*isere*n* 5/ dema*n*dar esta herdade, sit maledict*us*, excomunicat*us et* pec6/ten C solidos d*omi*no t*er*re. Facta carta in m*en*se nouenbris, 7/ sub e*r*a Mª CCª LXXXª Vª. Regna*n*te rege F*ernando* en León *et* Córdu8/ua, tene*n*te Lima do*n* F*ernán* Ianes *et* do*n* P*edro* Pais, L*aurentius* ep*isc*o*pus* Aurie*n*sis, 9/ meirino Munio F*ernandes*, senor do*n* Uasco P*eres*. Firmas: P*edro* Pais, t*estis*; 10/ Martí*n* Caualeiro, t*estis*; Io*hán* F*ernandes*, t*estis*; Meén Suares, miles, t*estis*; Gu*n*sal11/uo Uaas, t*estis*. Eu, P*edro* Caro, (+) reuoro esta carta12.

A numeración corresponde ás liñas do manuscrito. Na liña 2 escribiu *uenda*, corrixiu o *a* en *e* e engadiu *drõ*, sen se decatar de que sobraba o *d*, e na liña 3 en *Pai* o *a* está corrixido sobre un *j*. Na liña 9 *episcopus* ten a abreviatura *epc*. Paleograficamente non se trata dun *c*, senón du *s*, porque é unha deformación do *s* final do grego ἐπίσκοπος, mais non creo que ningún escriba medieval pensase nun *s* cando escribía *c*. No dorso aparece escrito "S*an*to Tiso", alén das indicacións posteriores "no vale" e "no habla con la casa".

2. Como se ve pola lectura non é unha nota escrita unicamente en galego, pois mestura esta lingua co latín. Comeza en latín, como ocorre con outros moitos documentos do XIII, segue en galego, despois pon unha frase na que se usan os dous idiomas, vén a continuación a data en latín e a indicación das autoridades e testemuñas con mestura das dúas linguas, para rematar en galego. Polo tanto atopámonos ante un documento típico da década dos corenta do século XIII, mais con moito uso do galego, polo que podemos dicir que é un dos máis antigos escritos na nosa lingua (cfr. os traballos citados de A. I. Boullón Agrelo e J. A. Souto Cabo, e tamén R. Lorenzo[4]).

3. Normas de transcrición. Poño en cursiva tódalas letras que aparecen abreviadas no manuscrito e puntúo á moderna. Ademais escribo con maiúscula a letra inicial dos nomes propios. Non ten moito sentido conserva-la puntuación medieval e menos aínda deixa-las letras maiúsculas e minúsculas tal como están no manuscrito. Se alguén pretende ser totalmente fiel ó texto manuscrito, o que ten que facer é unha edición paleográfica, sen alterar absolutamente nada.

4. Canto ás lecturas, as únicas que nos presentan algunha dúbida son *muler* (liñas 2, 4) e *ómees* (liña 5). A primeira presenta a abreviatura *ml* cun trazo horizontal sobre as consoantes, polo que tamén se podería desenvolver como "m*ul*l*er*", mais como tamén aparece *fil*os (liña 5) e a grafía *muler* é moi corrente en textos medievais, decidinme por esta lectura. A segunda presenta

[4] R. Lorenzo, "Emerxencia e decadencia do galego escrito (séculos XIII-XVI)", in R. Álvarez – F. Fernández Rei – A. Santamarina (eds.), *A Lingua Galega: Historia e Actualidade, Actas do I Congreso Internacional, 16-20 de setembro de 1996, Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega-Consello da Cultura Galega, 2005, vol. III, pp. 27-153.

a abreviatura *oes* co mesmo trazo horizontal, polo que tamén se podería ler “ó*mẽ*es” ou “o*m*es”. A forma con vogal nasal é máis improbable porque non se utiliza no manuscrito (*Meén* 11), pero sería factible ler *omes* tendo en conta o uso de formas coa contracción vocálica (*irmá* 4, *Migués* 4).

5. Grafías. As grafías corresponden, en xeral, ás que aparecen noutros documentos da mesma época. Como particularidades máis interesantes témo-las seguintes.

5.1. Grafía de /ß/. Aparece sempre *u*: *uende(d)ron* 2, *auían* 2, *uila* 3, *auia* 3, *Uiues* 3, *Córduua* 8-9, *Uasco* 10, *Caualeiro* 11, *Gunsaluo* 11-12, *Uaas* 12, *reuoro* 12. Tamén nas formas latinas: *uiderunt* 1 e *nouenbris* 7.

5.2. Grafía de /ʎ/. Aparece só a consoante simple: *m*u*l*e*r* 2,4, *fil*os 5. Desta maneira coincide coa representación de /l/: *uila* 3, *Caualeiro* 11.

5.3. Grafía de /ɲ/. Como é característico nos textos galegos aparece representado por *n*: *meirino* 10, *senor* 10. No caso de *Munio* 10 podería pensarse que o /ɲ/ está representado por *ni*, mais é preferible interpretala como forma latina.

5.4. Grafía de /n/. Cando o *n* vai en posición postnuclear moitas veces aparece escrito sen abreviatura, como en *Santiso* 3, *en* 3,8, *son* 5, *ben* 5, *pecten* 6-7, *León* 8 e *Meén* 11. Outras veces o que se pon é un trazo horizontal sobre a vogal e outras letras e nestes casos hai editores que transcriben coma se se tratase dunha vogal nasal, cousa inaudita e disparatada. Neste documento transcribo como corresponde e poño o *n* en cursiva: *do*n 1,9(2),10, *uende(d)-ro*n 2, *auía*n 2, *quisere*n 5, *dema*n*dar* 6, *Martí*n 11 e *Gu*n*saluo* 11-12. É igual nas formas latinas *Regna*n*te* 8, *tene*n*te* 9 e *Aurie*n*sis* 9.

5.5. Utiliza a grafía *r* por *rr* en *Caro* 2,12.

5.6. Uso de *h*. Aparece conservado o *h* latino en *herdade* 2,6 e colócase hipercorrectamente en *hi* 3 < ĭbī.

6. En relación á fonética hai algunhas particularidades destacables.

6.1. Vogais en hiato. É unha particularidade interesante do documento. Hai casos en que se conservan as dúas vogais, como en *Meén* 11 e *Uaas* 12, e outros nos que se presenta contracción, como en *irmá* 4 (en lugar de *irmãa*), *Migués* 4 (en lugar de *Migueez*), *Pai* 3 (en lugar de *Paai*), *Pais* 9 (en lugar de *Paaez* ou *Paaiz*) e *Uasco* 10 (en lugar de *Uaasco*).

6.2. Como se ve no apartado anterior non se coloca til sobre as vogais nasais: *irmá* 4 < GERMANA e *Meén* 11 < MENENDU. En *tene*n*te* 9 (por *tẽente*) e *término* 3 (por *termĩo*) témo-las formas alatinadas, a non ser que pensemos que o *n* representa a vogal nasal, cousa improbable neste contexto.

6.3. Tamén hai contracción na combinación da preposición *en* co artigo: *enla* > *enna* > *ena* 2.

6.4. No vocalismo cómpre tamén destaca-lo uso de *u* en *Corduua* 8-9 e *Gunsaluo* 11-12, así como en *unde* 5, que conserva a forma e uns dos significados que tiña en latín. Tamén é interesante a forma *Ianes* 9 (podería estar escrito *Eanes*) e a falta do *i* en *Lima* 9 ‘Limia’.

6.5. Os ditongos aparecen ben reproducidos en *seu* 3, *seus* 5, *Pais* 9, *meirino* 10, *Caualeiro* 11 e *eu* 12. En contra disto están as formas *o octros* 5 e *pecten* 6-7. Esta última vai precedida de texto en latín e podemos pensar nunha interferencia entre as dúas linguas. No caso de *o octros* podemos pensar nunha dificultade do escriba para reproduci-lo ditongo *ou* ou nunha tentativa de latinización non conseguida. En todo caso o uso de *c* + consoante en lugar da vogal *u* ou *i* é moi frecuente nos textos primitivos.

6.6. Non distingue entre o *s* sonoro e o xordo, pois escribe unicamente con *s* tanto en *quiseren* 5 coma en *Santiso* 3, este último con *rs* na etimoloxía, polo que lle correspondería ter *ss*, aínda que tamén é certo que achamos algúns exemplos de *rs* latino que deron primitivamente *rs* > *s* sonoro.

6.7. Moi característico do manuscrito é uso de *s* final nos apelidos en lugar do *z* primitivo, como en *Migués* 4, *Pais* 9,10, *Suares* 11, *Uaas* 12 e posiblemente en *Uiues* 3. Por iso puxen con *s* final as formas abreviadas *Peres* 4,10 e *Fernandes* 10,11. Tamén está con *s* o nome *Gunsaluo* 11-12 (normalmente con *ç* nos textos galegos medievais).

7. Particularidades de carácter sintáctico son a falta de artigo con nomes de parentesco, como vemos en "uende(d)ro*n* ... a súa m*ul*er María P*eres et* a súa irmá María Migués" (liñas 2 e 4) e "se seus fil*os*" (liña 5); o uso do futuro de subxuntivo en "se ... q*u*isere*n* dema*n*dar esta herdade" (liñas 5-6) e o uso do verbo *aver* co valor de 'ter, posuír' en "q*u*anta herdade auía*n*" (liña 2), xunto a "q*ue* auía hi" (liña 3). Tamén debe salientarse a falta de concordancia en dúas expresións. Na primeira temos "se seus filos o octros ó*me*es quiseren demandar esta herdade, *sit* maledictus, excomunicatus et *pecten* C solidos" (liñas 5-7), coa utilización do singular *sit* e do plural *pecten* cando os suxeitos esixen o plural. Na segunda aparece "*tenente* Lima don Fernán Ianes et don Pedro Pais", con *tenente* en singular e non en plural como lle corresponde por haber dous suxeitos.

8. Antroponimia. Xa citei algunhas formas que destacan por algunha peculiaridade fonética nos §§ 6.1 e 6.7 (tamén § 5.3), polo que aquí indicarei outras particularidades. Cando o nome vai seguido do apelido hai casos que permiten a redución do nome e outros nos que non é posible. Entre estes últimos están "María P*eres*" (liña 4), "María Migués" (liña 4), "Munio F*ernandes*" (liña 10), "Uasco P*eres*" (liña 10) e tamén "Io*hán* F*ernandes*" (liña 11). Outros nomes seguidos do apelido reducen a forma, se ben no documento que publico non se cumpre sempre esta regra, pois por un lado temos "Pai Uiues" (liña 3), "Martí*n* Caualeiro" (liña 11) e "Meén Suares" (liña 11) e por outro "do*n* Pedro Caro" (liña 1-2) e "Gu*n*saluo Uaas" (liñas 11-12), en lugar de *Pero* ou *Per* e *Gonçal*. Por iso leo "P*edro* Caro" (liña 12) e "P*edro* Pais" (liñas 9,10). En cambio leo coa forma reducida "F*ernán* Ianes" (liña 9). Noutros casos en que o manuscrito só presenta a consoante inicial do nome interpreto á latina "L*aurentius*" (liña 9) e mesmo en "Regna*n*te rege F*ernando*" (liña 8), aínda que neste caso poño a forma coincidente coa romance e

non *Ferdinando*, porque aparece así noutros moitos textos escritos en latín. O apelido *Uaas* (liña 12) é o antecedente do actual *Vaz*. Finalmente, como nome de persoa destaca o feminino *Frunil* 2, de procedencia xermánica[5], que noutro documento que cito no parágrafo seguinte se documenta coa forma *Fruyle*.

9. Sobre as personalidades citadas no documento pódese engadir algunha información. Así, sabemos que o vendedor é *Pedro Carro* e non *Caro* porque nun documento de 1257 de Montederramo (ACOu nº 752) podemos ler "*Petrus Carro*, simul cum uxore mea domna *Fruyle*, do abbati et conuentuj de Monte Ramorum unum casale in Squadro ... domna *Fruyle* ... Ego, *Petrus Carro*, cum uxore mea domna *Fruyle*, hanc cartam quam fieri iussi roboro et concedo". Ademais, en 1258 (ACOu nº 783) aparece "Petrus Carro, mjles" como testemuña e tamén como testemuña está en 20-3-1272 (ACOu nº 1071) "Aras P*érez*, filo de Pedro Carro". Por outra banda, no documento de 1257, escrito por frei Vasco, a muller de don Pedro Carro chámase dúas veces dona *Fruyle*, fronte a dona *Frunil* no documento que publico.

9.1. Estraña que na referencia a Fernando III se diga que reina "en León *et* Córduua" (liñas 8-9), pois noutros documentos de Montederramo da mesma época aparece "regnante in Castella et Legione" (ano 1246, ACOu nº 604) ou "in Castella, in Legione et in Gallecia et Toleto et in Corduba et in Murza" (ano 1246, ACOu nº 603) ou "in Legione, Castella, Toleto et Corduba" (ano 1247, ACOu nº 618), etc.

9.2. O meiriño "Munio F*ernandes*" pode aparecer noutros documentos de Montederramo só co nome, como en "maiorinus in Gallecia do*m*nus Munjo" (ano 1246, Arquivo Histórico Nacional, Clero, carpeta 1483, nº 15B), coa indicación do lugar de procedencia e de que é *meiriño maior*, como en "maiori meyrino in Gallecia M*unio* Fernandi de Rodeyro" (ano 1246, ACOu nº 604), ou coa presentación do sobrenome co que é coñecido, como en "maiorino do*m*no Munjo Fernandj Male Pellis" (ano 1246, AHN, carpeta 1483, nº 15A).

9.3. Con referencia a "do*n* F*ernán* Ianes *et* do*n* P*edro* Pais" (9) temos máis información. No documento que publico, aínda que son dous, ponse "tenente Lima" (8), coma se só se referise ó primeiro. Noutros documentos de Montederramo hai alternancia. Así, nun de 18-5-1246 dise "tenente Limiam do*m*no Petro Pelagij" (ACOu nº 603) e noutro do mesmo ano "tenente Limjam do*m*no Fernando Ioh*anni*s" (AHN, carpeta 1483, nº 15B). Pola contra, noutros dous do mesmo ano Fernando Ianes ten Baroncelle: "tenente Baroncelle do*m*no Fernando Ioh*anni*s" (AHN, carpeta 1483, nº 15A), "tenente Baroncele do*mno* F*ernando* Ioh*anni*s" (ACOu nº 605).

[5] J. M. Piel – D. Kremer, *Hispano-gotisches Namenbuch. Der Niederschlag des Westgotischen in den alten und heutigen Personen- und Ortsnamen der Iberischen Halbinsel*, Heidelberg: Carl Winter, 1976, § 106.

LA INFLUENCIA DEL *ROMAN* Y DE LA MATERIA DE ALEJANDRO EN *L'ENTRÉE D'ESPAGNE*: LA RENOVACIÓN DE LA FIGURA DE ROLDÁN[1]

Marina Meléndez Cabo
Centro 'Ramón Piñeiro' para a Investigación en Humanidades

La tradición sobre las gestas que presentan la campaña de conquista de Carlomagno por tierras españolas presenta, como ha subrayado S. López Martínez-Morás[2], una doble vía. La primera es aquella que deriva de la *Chanson de Roland*[3], cantar de gesta francés cuyo primer manuscrito conservado data de principios del siglo XII, y la segunda el *Pseudo Turpín*, crónica latina que retoma, bajo otro prisma, el tema de la conquista de España. El primero de estos textos narra la derrota de la retaguardia francesa en Roncesvalles, a causa de la traición de Ganelón, en la que mueren los más importantes barones franceses, entre ellos Roldán, sobrino del emperador. Su importancia en la Edad Media generó la aparición de un considerable número de textos épicos influidos por esta obra[4]. Dentro de estos juega un papel esencial la crónica latina del siglo XII conocida como *Pseudo Turpín*[5], obra que narra la

---

[1] Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Textos literarios medievais no Camiño de Santiago* (PGIDIT08PXIB204038PR), financiado por la Consellería de Innovación e Industria de la Xunta de Galicia y dirigido por Santiago López Martínez-Morás.

[2] S. López Martínez-Morás, "La redención de Roldán y su vuelta al Camino de Santiago", *Compostellanum*, XLVI, 3-4, 2001, p. 459.

[3] *La Chanson de Roland*, edizione critica a cura di Cesare Segre, Napoli-Milano: Riccardo Ricciardini, 1971.

[4] Para un análisis y estudio de estos textos es fundamental el estudio de J. Horrent, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris: Les Belles Lettres, 1951. La recepción y transformación de la leyenda de Roldán y Carlomagno en Europa a lo largo de la Edad Media es analizado por K. Pratt, *Roland and Charlemagne in Europe: essays on the reception and transformation of a legend*, London: King's College London, 1996.

[5] Destacamos la siguiente edición del texto: *Pseudo Turpín*, Kl. Herbers – M. Santos Noia (eds.), *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 192-229. Para un estudio de esta crónica latina véanse los siguientes estudios: S. López Martínez-Morás, *Épica y camino de Santiago: en torno al Pseudo Turpín*, Sada: Ediciós do Castro, 2002; A. Moisan, *Le Livre de Saint Jacques ou "Codex Calixtinus de Compostelle: étude critique et littéraire*, Genève: Editions Slatkine, 1992.

liberación del Camino de Santiago por el emperador Carlomagno y presenta unos sólidos lazos entre el Camino y los grandes héroes épicos franceses.

A partir de esta situación, la transmisión de la leyenda de Carlomagno por España se lleva a cabo a través de un proceso de reescritura y adaptaciones de diferente fortuna. Los textos posteriores estarán influidos por una de estas dos obras, o bien pueden tomar elementos de ambas tradiciones[6]. Dentro de este proceso destaca la producción épica elaborada en el norte de Italia a partir del siglo XIII, que forma parte del *corpus* textual de la literatura francoitaliana[7], fenómeno literario que se extiende desde el siglo XIII hasta mediados del XV. La mayor parte del *corpus* francoitaliano está constituido por cantares de gesta, puesto que las leyendas épicas francesas, en especial la que gira en torno a la batalla de Roncesvalles, gozaban de una gran popularidad en esta región.

De este modo, una de las características fundamentales de la literatura francoitaliana consiste en la recepción de la literatura épica francesa, hecho que implica una serie de modificaciones con respecto al modelo. La más importante afecta al contenido ya que la materia de la *chanson de geste* tiende a incorporar una serie de materiales ajenos al mismo, como elementos procedentes del *roman* artúrico, la literatura historiográfica o didáctica, hasta el punto de constituir, siguiendo la terminología de P. Wunderli y G. Holtus[8], un "humanisme chevaleresque" en Italia del Norte.

Dentro de estos textos épicos destaca *L'Entrée d'Espagne*[9], cantar elaborado a principios del siglo XIV, puesto que lleva a cabo una renovación de los

---

[6] Por ejemplo, como señala J. Horrent, *La Chanson de Roland*, pp. 423-36; la materia épica llega muy pronto a España, como da cuenta la *Nota Emilianense* en la que figuran, entre los personajes que participaron en la batalla de Roncesvalles, personajes épicos como Roldán u Oliveros. Junto a estas crónicas españolas hay que destacar el denominado *Roncesvalles navarro*, cantar de gesta de la primera mitad del siglo XIII del que tan sólo se conserva un fragmento, pero en el que se aprecia una clara influencia tanto de la *Chanson de Roland* –aunque el texto conservado sitúa la acción tras el desastre en Roncesvalles, Turpín es uno de los caballeros muertos en la batalla– como de la *Crónica de Turpín*, pues se hace mención a la liberación del Camino por parte del emperador: con vuestro esfuerzo aryba entramos en Espayna/ mataste los moros e las teras ganastes,/ adobé los caminos del apóstol Santiago (*RN*, vv. 73-5). El texto del cantar ha sido editado, entre otros, por. M. de Riquer (ed.), *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro,* Barcelona: El Festín de Esopo, 1983, pp. 395-403. En cuanto al *Pseudo Turpín*, destaca la existencia de una serie de textos épicos que se inspiran en su contenido y que J. Bédier, *Les légendes épiques*, Paris: Honoré Champion, 1929[3], t. III, pp. 115-36, considera los herederos fundamentales de la crónica: la *Chanson d'Agoland* (finales del siglo XII-principios del XIII), *Gui de Bourgogne* (ca. 1210), *Anseis de Cartage* (principios del siglo XIII), *L'Entrée d'Espagne* (principios del siglo XIV) y su continuación, la *Prise de Pampelune* (ca. 1350).

[7] Para un análisis de las características de esta literatura, así como para una presentación y estudio de las obras más importantes que la conforman es fundamental el estudio de G. Holtus – P. Wunderli, *Franco-italien et épopée franco-italienne*, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, vol. III, 2005.

[8] Holtus – Wunderli, *Franco-italien*, p. 3.

[9] Para el análisis de esta obra se ha manejado la edición de A. Thomas, *L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste Franco-Italienne*, Paris: Libraire de Firmin-Didot et Cie, 1913, 2 vols. (abreviado en citas sucesivas

motivos presentes en el *Pseudo Turpín* y del conjunto de la materia rolandiana en general.

L'Entrée d'Espagne narra la campaña de conquista de Carlomagno en tierras españolas, aunque la figura central del poema será su sobrino Roldán. Su peculiaridad reside en la maestría demostrada por su anónimo autor para adaptar las leyendas épicas más tradicionales con una serie de materias ajenas al mismo. Esta innovación dentro de la tradición se pone de manifiesto en la estructura que presenta la obra. A pesar de que la crítica coincide al señalar que el cantar presenta una estructura bipartita[10] –hecho que se evidencia por la existencia de los prólogos que anteceden a cada una de las dos partes[11]-, el estudio del personaje de Roldán permite hablar de tres partes perfectamente diferenciadas que se corresponden con el itinerario vivido por el protagonista a lo largo del texto.

La primera (*EE*, vv. 57-10944) se centra en la campaña del ejército francés en España motivada por la aparición del Apóstol Santiago al emperador, a quien le ordena liberar su Camino del yugo sarraceno. Se conquista Nájera, Nobles y se inicia el asedio a la ciudad de Pamplona. Esta parte se desarrollará en un universo épico que bebe de la tradición anterior, especialmente del *Pseudo Turpín* y de la *Chanson de Roland*.

La segunda parte (*EE*, vv. 10997-14289) gira en torno al exilio de Roldán a Oriente, que viene provocado por la conquista de Nobles por parte del héroe sin el consentimiento del emperador y la represalia de éste contra su sobrino. Esta parte supone el tránsito del universo épico al "roman": Roldán, que oculta su identidad bajo el pseudónimo de Lionel, combinará su rol de guerrero con el papel de héroe civilizador, que culminará con la conquista de Jerusalén y la conversión del Sultán y toda su corte. Esta parte se cierra con la decisión del protagonista de regresar a España.

Finalmente, la tercera parte (*EE*, vv. 14290-15805) se centra en el regreso del héroe a España. En ella destaca el singular episodio del ermitaño Sansón,

---

como *EE*). Para un análisis exhaustivo de este cantar véanse, entre otras, las siguientes referencias bibliográficas: A. Limentani, *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia*, Padova: Editrice Antenore, 1992; N. Bradley-Cromey, *Authority and autonomy in L'Entrée d'Espagne,* London and New York: Garland studies in Medieval Literature, 1993; L. Marozzi, "La tradizione della liberazione del Cammino di Santiago nella Chanson de geste franca-veneta dell'Entrée d'Espagne", in J. Carro (dir.), *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 4 al 6 de noviembre de 1993)***,** Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, pp. 511-25; J-C. Vallecalle, "Sainteté ou héroïsme chrétien? Remarques sur deux épisodes de *L'Entrée d'Espagne*", *Pris-ma*, XVI / 2, 32, 2000, pp. 303-16.

[10] La primera parte abarcaría los vv. 57-10944, la segunda los vv. 10997-15805. Este carácter bipartito ya ha sido señalado y comentado por Thomas, *L'Entrée d'Espagne*, pp. XXXIII-LXI; M. Finoli, "Note sulla personalità e la cultura dell'autore dell' *Entrée d'Espagne*", *Cultura Neolatina*, 21, 1961, pp. 175-81; Limentani, *L'Entrée d'Espagne*, pp. 47-83 y L. C. Brook, "Roland devant le monde sarrasin dans l'Entrée *d'Espagne*", in H. Van Dijk – W. Noomen (eds.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen: Egbert Forsten, 1995, pp. 209-16, entre otros.

[11] El Prólogo I o "inicial" (*EE*, vv. 1-56) es aquel que abre la obra, mientras que el Prólogo II (*EE*, vv. 10945-10996) antecede a la segunda parte del cantar y es el que sirve al autor para identificarse, pues si bien éste no revela su identidad, sí su patria: Padua.

que se desarrolla en un universo sobrenatural cristiano y supone una etapa de transición del mundo pagano al mundo cristiano, reconvertido en un estado de expiación previo al retorno a Pamplona.

Como ya se ha señalado, la segunda parte de *L'Entrée d'Espagne* se centra en la aventuras de Roldán por Asia. El héroe abandona su universo habitual de actuación, el universo épico, para penetrar en un mundo diferente, más vasto y novedoso, en el que, llevado por el azar, deberá superar una serie de aventuras que tienen como objetivo su reintegración en la sociedad de la que parte. Este nuevo planteamiento en la historia narrada supone una renovación de la figura del protagonista: éste se presenta como un héroe individual e independiente, hecho que parece responder, como muchos críticos han subrayado, a una relación directa con el género del *roman*[12], puesto que esta concepción se aproxima a la de los caballeros de la materia artúrica. Sin embargo, desde el punto de vista guerrero y político, Roldán es presentado como un nuevo Alejandro Magno a través de una comparación, que se establece ya en la primera parte de la obra, entre ambos personajes y que atenúa, en parte, esta caracterización del personaje como caballero artúrico.

La influencia del género del *roman* en la obra que nos ocupa, y en el cantar de gesta en general, es un fenómeno tan habitual como problemático en los denominados cantares de gesta tardíos[13]. C. Roussel[14] subraya que la denominación de este tipo de cantares –aproximadamente una treintena– como "tardíos" implica una connotación negativa ya que para muchos críticos representan la decadencia del género[15]. No obstante, frente a esta concepción negativa, hay que tener en cuenta la evolución del género a lo largo de los siglos XII y XIII que implica una transformación del mismo. F. Suard[16] establece tres características esenciales que definen a este tipo de

---

[12] Para una aproximación a las características fundamentales del *roman* medieval vid., entre otros, M. L. Meneghetti (ed.), *Il romanzo*, Bologna: Il Mulino, 1988; A. Berthelot, *Le roman courtois: une introduction*, Paris: Nathan, 1998, y J-J. Vicensini, *Motifs et themes du récit médiéval*, Paris: Nathan, 2000.

[13] Para una aproximación a las características y problemas del 'cantar de gesta tardío' vid., entre otras, las siguientes referencias bibliográficas: C. Roussel, "Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives", in C. Alvar – J. Paredes (eds.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvales,Granada, 21-25 juillet 2003*, Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. 65-85; y F. Suard, "L'épopée française tardive (XIV^e- XV^e)", in *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Caen: Paradigme, 1994, pp. 243-254.

[14] Roussel, "Le mélange des genres", p. 43.

[15] M. de Riquer, *Les chansons de geste françaises*, Paris: Nizet, 1957, p. 288, señala al respecto: "La matière de l'épopée française tombe dans une franche décadence, sur le sol natal, à partir du XIVe siècle, sans doute à cause de la grande prééminence acquise par le roman de aventures, qui s'empare du goût des publics courtisans et bourgeois (…). A partir de la fin du XIIIe siècle, les anciennes légendes ne se transforment déjà plus en chansons de geste, et le genre cesse d'être répandu par les jongleurs pour se convertir en *livres*, de lecture personnelle et privée, ce qui marque la fin de la véritable épopée nationale".

[16] Suard, "L' épopée française tardive", pp. 244-247.

cantares: en primer lugar, la narración se centra en la historia completa de numerosos personajes, tanto de sus amores como de sus hazañas, así como la presentación de las aventuras de sus hijos y descendientes. La segunda consiste en la introducción de personajes novedosos con respecto al género épico como, por ejemplo, el personaje de la sarracena enamorada. Y, finalmente, la introducción de elementos folclóricos o maravillosos que se presentan como esenciales para la configuración del texto. Esto conlleva que el cantar de gesta se "contamine" con elementos heterogéneos que provienen del *roman*[17]. W. W. Kibler[18] propone considerar este tipo de obras como un género aparte: *chanson d'aventures*. El término implica, por un lado, que éste deriva del cantar de gesta –desde el punto de vista formal y temático se presentan como cantares de gesta tradicionales–, pero el término "aventura" hace referencia al hecho de que este tipo de obras se conciben como auténticos "romans de aventuras". Según este investigador, esta definición engloba a una serie de cantares que se caracterizan por presentar una estructura bipartita: la primera parte se desarrolla en un universo épico pero esta sólo funciona como vehículo para introducir el roman de aventuras, eje central de la narración, que ocupa la segunda parte de la obra[19].

L'Entrée d'Espagne no puede ser incluida en el género *chanson d'aventures* planteado por Kibler ya que la parte épica de nuestro cantar presenta una importancia capital: es la parte en la que tienen lugar los acontecimientos que conducen al exilio del héroe y en la que se produce el regreso de Roldán a Pamplona y su reconciliación con el emperador. Esto obliga a examinar con detalle los temas y motivos novelescos presentes en esta parte porque, a diferencia de las *chansons d'aventures*, ésta dependerá por completo de la parte épica al mismo tiempo que ayudará a configurar la nueva identidad del héroe.

La influencia del *roman* en *L'Entrée* se limita a la inclusión de una serie de motivos que beben del denominado *roman courtois*, género que, a lo largo del siglo XIII, se distancia progresivamente del género épico e historiográfico al presentar un universo de ficción basado en el código de la *fin'amor*, que se une a la acción caballeresca para presentar un todo indisoluble. Por otra parte, la acción del *roman* se fundamenta en la *búsqueda*, en la *aventura*: el héroe pasa a ser el sujeto principal de la acción, su itinerario se convierte en

---

[17] Acerca de la relación entre épica y *roman*, especialmente en los cantares de gesta tardíos vid. A. Micha, *De la chanson de geste au roman: Études de littérature médiévale offertes par ses amis, éléves et collégues*, Genève: Droz, 1976 y D. Maddox, "Les figures romanesques du discours épique et la confluence générique", in A. Limentani *et al.* (eds.), *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvale pour l'étude des Épopées Romanes, Padue-Venise, 29 août – 4 septembre, 1982*, Modena: Mucchi Editore, 1984, vol. II, pp. 517-527.

[18] W. W. Kibler, "La 'chanson d' aventures'", in A. Limentani *et al.* (eds.), *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvale pour l'étude des Épopées Romanes, Padue-Venise, 29 août – 4 septembre, 1982*, Modena: Mucchi Editore, 1984, vol. II, pp. 509-515.

[19] A este esquema responden cantares como *Aye d'Avignon, Floovant* o *Huon de Bourdeaux*.

ejemplar en la medida en que éste se aísla de la sociedad para encontrarse a sí mismo y, así, generar su reintegración social. *L'Entrée d'Espagne* recoge este carácter individual del *roman* al presentar al héroe como protagonista indiscutible desde el inicio del cantar, rasgo que se verá acentuado en la segunda parte de la obra: Roldán abandona su espacio originario, solo, para iniciar una serie de aventuras en un mundo nuevo y desconocido: Oriente, el mundo musulmán. Ahora, su experiencia se expresa a través de la aventura, en donde el azar lo conducirá hasta la corte del Sultán de Persia. La aventura se identifica, por tanto, con el mundo musulmán.

El autor pretende, en parte, renovar en el texto la figura del héroe para equipararlo a la de los caballeros de la materia artúrica. De ahí que Roldán, que necesita ocultar su identidad para adaptarse al nuevo universo, adopte el pseudónimo de Lionel[20], personaje perteneciente al universo artúrico. La adopción de este nombre de reminiscencias artúricas permite al autor equiparar al héroe con la figura de un caballero *romanesque*: el Lionel artúrico destaca por su carácter violento e impetuoso, por lo que la adopción de este pseudónimo remite al pecado por el que Roldán se ha exiliado en Oriente –esto es, por el acto desmesurado que supone la toma de Nobles–. Además, al tratarse de un diminutivo, el pseudónimo hace referencia, al mismo tiempo, al estado de formación, o de penitencia, que debe superar el héroe para poder alcanzar la purificación, representada en su madurez final.

Sin embargo, como ya se ha señalado, Roldán no puede ser concebido como un héroe plenamente artúrico, pues los elementos de esta parte –en concreto aquellos que tienen que ver con la dimensión guerrera y política del héroe– se relacionan directamente con la figura de Alejandro Magno, a través de una comparación constante entre ambos héroes y su perfil conquistador. Para ello, el autor maneja el *Roman d'Alexandre*[21], atribuido a Alexandre de Paris o de Bernai, elaborado en torno al año 1185-1190. P. Zumthor[22] subraya la relación existente entre las formas del discurso épico y del *roman antique*: ambos presentan un carácter histórico y, por tanto, una utilidad moral inmediata, a pesar de que el *roman antique* abandona la figura del caballero cristiano que lucha en beneficio de la sociedad cristiana a favor del héroe pagano del mundo antiguo. La figura de este héroe se asocia, en última instancia, con el género épico más que con el universo del *roman*.

---

[20] Lionel es hijo de Boores de Gamnes y hermano de Boores el desterrado. Su nombre se debe a una marca de nacimiento en el pecho en forma de león. Además, después de ser armado caballero, peleará con un león, al que matará. El personaje se caracteriza por su carácter violento, agresivo e impetuoso. Vid. G. D. West, *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances (1150-1300)*, Toronto: University of Toronto Press, 1969, pp. 194-5 y C. Alvar, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 270-1.

[21] Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, L. Harf-Lancner (ed.), Paris: Lettres gothiques, 1994.

[22] P. Zumthor, "Génese et évolution du genre", in J. Frappier – R. R. Grimm (eds.), *Grundiss. Der romanischen literaturen des mittelalters*, Heidelberg: Universitätsverlag, vol. IV, pp. 60-64.

Como destaca M. Infurna[23], la figura de Alejandro Magno es concebida en el cantar como el modelo a imitar. En la tradición medieval[24] la figura del héroe se impone como la imagen ideal de caballería y cortesía, en particular de la *largesse*[25]. El autor parte de esta tradición para presentar a Roldán como modelo de generosidad, virtud que se concibe como esencial dentro del cuadro de valores feudales y caballerescos. De hecho, este es el primer rasgo que se destaca del héroe en el cantar: Carlomagno recuerda a sus barones que la promesa hecha a su sobrino de concederle la corona de España obedece al hecho de que éste no posee ninguna propiedad pues todo lo ha donado[26]. Alejandro Magno funciona como modelo de comportamiento para el héroe, que lo presenta como ejemplo de conducta a sus caballeros:

> L'arcivesque de Rens apelle en son latin
> E Berengier le conte e le duc Engelin;
> Alexandres lor monstre desor l'Amoravin:
> "Veez qe feit largeçe, qi veit por son chemin.
> "Cil conquist por largeçe la tere e le marin;
> "Onques mais aveir homes n'ensira de topin.
> "Qi volt honor conquere sor son felons vesin
> "Apraigne d'Alixandre la voie et le traïn." (*EE*, vv. 10427-10434).

La comparación entre ambos héroes no se reduce al rasgo de la generosidad: la conquista de Nobles por Roldán supone el fin de un proceso que se inicia con su enfrentamiento con el gigante Ferragut, en la primera parte del cantar[27]. Desde el punto de vista de la tradición épica, el héroe alcanza la supremacía guerrera y política[28] frente al resto de los caballeros franceses. Tras la toma de la ciudad –episodio que se compara con la conquista de

---

[23] M. Infurna, "'Roman d'Alexandre' e 'Entrée d'Espagne'", in L. Morini (ed.), *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XIV (11-14 settembre 1994)*, Pavia: Alessandria, 2002, p. 185.

[24] Para un estudio de la figura de Alejandro en la literatura medieval, vid., entre otros, P. Boitani *et al.* (eds.), *Alessandro nel Medioevo occidentale*, Milano: Mondadori, 1997; M. Gosman, *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du 12e siècle*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1997; C. Gaullier-Bougassas, *Les romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris: Honoré Champion, 1998 y L. Harf-Lancner *et al.* (eds.), *Alexandre le Grand dans les litteratures occidentales et proche-orientales: actes du colloque de Paris, 27-29 novembre 1999*, Nanterre: Université Paris X-Nanterre, 1999.

[25] No obstante, la largueza se concibe en el cantar de gesta como una cualidad esencial: todo señor feudal debe donar sus riquezas a aquellos que no poseen nada. Ésta se practica en el interior del grupo caballeresco y señorial.

[26] *EE*, vv. 202-205.

[27] *EE*, vv. 788-4194.

[28] Tras la conquista de Nobles sin el consentimiento de Carlomagno, el héroe sobrepasa los límites impuestos a su status social: al decidir conquistar esta ciudad adopta el rol del propio emperador.

Tiro por Alejandro Magno[29]–, el héroe iguala a su modelo, cuyas hazañas están pintadas en la sala del palacio señorial de la ciudad conquistada[30]. La presentación de los murales deriva del motivo tradicional de la descripción de la tienda del héroe, que inaugura el *Roman de Thébes* con la descripción de la tienda de Adrasto y que recogerá el *Roman d'Alexandre*, al presentar la descripción de la tienda de Alejandro (I, vv. 1948-2070)[31]. En *L'Entrée*, el motivo funciona a modo de transición a la segunda parte del cantar: al igual que su modelo, Roldán deberá penetrar en Asia para llevar a cabo una exploración de su propio yo para afirmar su individualidad.

Oriente ha ejercido una especie de fascinación en los autores de los primeros *romans* del siglo XII y en toda la tradición medieval en general[32], ya que, como observa C. Gaullier-Bougassas[33], éste se concibe como un espacio misterioso, inaccesible, pero, fundamentalmente, como el espacio del Otro, de los paganos. El autor de nuestro cantar parte de la tradición medieval para presentar Asia, en primera instancia, como un espacio mítico y maravilloso caracterizado por su riqueza y belleza, como se aprecia en la descripción de la Meca, ciudad a la que llega Roldán tras su travesía por mar[34]. Es más: influido por el *Roman d'Alexandre*, Roldán emprenderá un viaje similar por las tierras del Sultán (*EE*, vv. 13772-13886) con el propósito de reclutar hom-

[29] E cil bien aparvet a Nobles por s'amor,/ Qe da quatres parties rendirent tiel hestor/ Qe le maigne Alexandre, a cui parla l'aubor,/ A la cité de Tir nel dona mais a greignor (*EE*, vv. 9987-9990). De hecho, el héroe se identifica con Alejandro a través del gran salto que realiza sobre su caballo Vellantif para superar la barrera defensiva levantada por Dardanus, senescal de la ciudad, que supone una imitación del célebre salto de Alejandro en Tiro (II, tiradas 80-85) (*EE*, vv. 10090-10103).

[30] Les tables sunt drecees sus el palés marbrin;/ De vermoil e d'açur stoit empant e d'or fin/ La sunt toz les batailes d'Alixandre en fin:/ E comant il oncist li suen meistre endivin/ (Naptanabus oit non, sajes d'art e d'engin),/ E comant il tua o buen brant açerin/ Nicolas de Cesaire, qel i estoit mal voisin,/ Pués conquist tote Perse qe Daires oit aclin,/ E desconfist Porus, qe pués le prist dan Clin,/ E parla as deus arbres qe lui distrent sa fin/ Com il devoit morir a poisons de vinin,/ E com lui envoia Candaz de ses terin/ Les muls cargez de pailes e de vair et d'ermin/ E pués l'oit en sa cambre sen amor de cosin/ Quant lui monstra l'image enpainte de sanguin,/ Pués pandi par son filz de duc de Palatin/ Qe lui tol isa fame, dunt se tenoit fraïn,/ Par devant Babiloniefist coper li jardin/ Quant oncist l'amiral et conquist son demin,/ E com l corona les .XII. palatin./ Rollant garde l'estorie, le valor et le brin (*EE*, vv. 10406-10426).

[31] Sobre el tema de la descripción de la tienda vid. P. Baumgartner, *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal: le temps, le récit (XIIeme-XIIIeme siecles)*, Orleans: Paradigme, 1994, pp. 179-187 y Gaullier-Bougassas, *Les romans d'Alexandre*, pp. 138-141.

[32] Acerca del tratamiento y concepción de Oriente en el *roman* medieval, vid. C. Gaullier-Bougassas, *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval: sur l'imaginaire médiéval de l'autre*, Paris: Honoré Champion, 2003.

[33] Gaullier-Bougassas, *Les romans d'Alexandre*, pp. 23-38, 260-275.

[34] Mais Rolant escarda vers ore de mezdis:/ Une citez percuit, que, a suens devis,/ Non sunt si belle ni Roume ni Paris/ De murs, de tours et de pallais voutis;/ Sunt li le prez, li broils et li jardys;/ Et voit deors maint paveilon coillis/ Et venteller maint pennon cendallis./ Lor en apelle Baudors, le vielz floris:/ "Celle citez, dont le murs reblanchys,/ "Coment a nom et qui en est saisis?/ "Non doit pas ester cil qui la tient mendis" (*EE*, vv. 11842-11851).

bres para la inminente guerra contra Malcuidant[35] –manteniendo, por tanto, una constante del género épico– que le permitirá conocer las costumbres de las gentes paganas. Las ciudades visitadas serán: Monmir, Carsidonia, Gog y Magog, en donde, a modo de alusión al *Roman d'Alexandre*, se encuentra una estatua de oro y cobre levantada en honor a Alejandro Magno tras su victoria sobre Darío[36]. Y, finalmente, Sidonia, en la que Roldán se negará a entrar ya que, según la leyenda que recoge el autor, los habitantes de esta ciudad viven alejados de la fe y ofrecen a sus mujeres a los visitantes[37].

Frente al *Roman d'Alexandre*, el héroe se instala en un ambiente cortés representado por la corte del Sultán de Persia: un mundo aristocrático que se asocia al culto erótico de la *fin'amor*. Se introducen, de este modo, una serie de motivos que beben del *roman courtois*. El primero de ellos es la presentación de Roldán como un caballero errante[38]. En el *roman*, la acción presenta una estructura bastante repetitiva: una situación inicial de armonía se rompe por una situación inesperada, hecho que exige la partida de un caballero que debe superar la *aventura* a través de una serie de episodios extraordinarios y fantásticos para restablecer el orden social, que viene simbolizado por su regreso a la corte. En nuestro caso, en cambio, la partida de Roldán se entiende como una marcha forzada, que le obliga a emprender un itinerario, en soledad[39], que le conduce a la corte del Sultán de Persia. El propio Roldán reconoce la importancia del destino, del azar: su llegada a la corte del Sultán se produce en el momento en que Pelias, sobrino del rey Macuidant, propone resolver la ofensa de Dionés mediante un combate singular con alguno de los barones de la corte. El héroe será el único que se ofrezca a enfrentarse con este personaje[40]. Más tarde, Pelias define a Roldán como un auténtico caballero errante, de acuerdo con los parámetros culturales en los que se mueve –el ambiente cortés–:

> "Cist n'est villain ne de foible lignaige,
> "Mais voiremant civalers de paraige
> "Que por mostrer proesche et vassalage
> "Vait ensi soul por estrainge regnaige (*EE*, vv. 12933-12936).

[35] El Sultán de Persia había prometido la mano de su hija Dionés a este rey sarraceno. No obstante, el rechazo de ésta, así como la muerte de Pelias, sobrino de Malcuidant, en combate singular con Roldán, que se ofreció para combatir por la doncella, amenazada de muerte por su rechazo, provocará un enfrentamiento directo entre ambos soberanos (*EE*, vv. 11914-13886).

[36] *EE*, vv. 13848-13851.

[37] *EE*, vv. 13860-13867.

[38] Para un exhaustivo análisis de la figura del caballero errante en los *romans* de los siglos XII-XIII, vid. sobre todo, M-L. Chênerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève: Droz, 1986.

[39] Chênerie, *Le chevalier errant*, pp. 122-25, subraya que una de las cualidades inherentes al caballero es la soledad. Éste emprende una aventura en solitario para subrayar su coraje individual frente al resto de caballeros corteses.

[40] *EE*, vv. 12302-12313.

No obstante, esta caracterización del héroe se desvanecerá en el momento en que se produce su integración en este universo cortés, produciéndose la sustitución de una relación de vasallaje por otra: la que le unía a Carlomagno por una similar con el Sultán de Persia. Así, frente a la opulencia y maravilla de Oriente y el ambiente cortés en el que se desarrolla la acción, Occidente se concibe como moralmente superior: Roldán representa los valores caballerescos y corteses de una sociedad presentada como ejemplar y, como tal, asumirá en Asia el papel de héroe "civilizador". J-C. Vallecalle[41] subraya cómo en este ambiente cortés Roldán aparece como un modelo de conducta[42]. El héroe se convierte en un aleccionador de las virtudes caballerescas: explica al Sultán cuál debe ser el comportamiento de un buen señor[43], pero sobre todo, se presenta como el maestro de Sansón, hijo del Sultán, y de los jóvenes de la nobleza a quienes enseña la esgrima junto a valores caballerescos como la lealtad y la largueza[44]. Es más, Roldán se preocupará por corregir antiguas costumbres –consideradas groseras–, introduciendo "buenas maneras", especialmente en la mesa, como se aprecia en el banquete celebrado en su honor por el Sultán:

> Chant tuit furent lavés, le duc fet comander
> Qu'il remansist la noise, li criz et li tenzer,
> Char il velt au seoir li barons acoubler,
> Que a pris en sun poing uns graaus a or mer.
> Ja oïrois, segnor, a Rolant deviser
> L'ancïene custume et l'usaige primer
> Que ja souloient faire les antis dou manger.
> Le jor fist le niés Karle cescun barons goster
> Tot sols an un vaisel, entre dos un plater,
> Que bien savons de voir que d'illuee in arer
> Souloient sis et set insanble pasturer :
> Ancor le funt ensi maint Tiois montener ;
> Mais le jentil custume trova Rolant li ber,
> Par quoi non devroit mal nuls vils ome parler ;
> Et qui Rolant voldra en nule cort blasmer,
> Ja non doit etre daigne de preudome loer.
> De pailles et de propres, de dras et de zendaus
> A fait le pavimant covrir le bons vasaus.
> Les barons dos a dos, coment sunt comunaus,
> Fait ajoster insenble l'onorés seneschaus.
> Soudans et la roïne a un dois de crestaus
> Mis andos a seoir ; non fu devis entr' aus.

[41] Vallecalle, "Sainteté ou héroïsme chrétien?", p. 310.

[42] Los propios musulmanes consideran a Roldán-Lionel como "le meldre home de le Paieneté" (*EE*, v. 13793).

[43] *EE*, vv. 13286-13308.

[44] *EE*, vv. 13704-13722.

Sanson et Dionés ausi furent ingaus.
Aprés fait aporter a cescun sun grahaus (*EE*, vv. 13968-13991)[45].

El héroe se convierte, por tanto, en el representante de un mundo civilizado: Occidente. Esta concepción se relaciona con el concepto de *translatio studii et imperii*, según el cual, a través de una concepción dinámica de la Historia, el conocimiento y el poder surgirían en Grecia y, desde aquí, se trasladarían a Roma, primero, y a todo el mundo occidental después, en concreto a Francia[46]. De este modo, los autores medievales conciben Oriente como el espacio del pasado y de la carencia –un país no civilizado– y Francia, en *L'Entrée d'Espagne*, como la portadora de unos valores que deben ser transmitidos. Así, Sansón, hijo del Sultán, pedirá a Roldán que lo deje partir con él a España, pues desea conocer a Carlomagno y a Oliveros y, sobre todo, *por aprandre proueçe e largeçe e siançe* (*EE*, v. 14278)[47].

De este modo, el universo en el que se desarrollan las aventuras del héroe remite constantemente al mundo épico. En primer lugar, hay que tener en cuenta la importancia de la guerra en esta parte. Frente a la preferencia de los *romans* por los combates singulares, que tienen como finalidad subrayar la proeza del héroe, en esta parte tan sólo tiene lugar un enfrentamiento de estas características: el que enfrenta a Roldán contra Pelias. Tras su integración en el nuevo contexto, el héroe no actuará solo, sino que se pondrá al servicio del Sultán de Persia, por lo que su capacidad de actuación quedará reducida a la participación en dos guerras: organizando una defensa eficaz contra el ataque de Malcuidant y capitaneando el asedio y conquista de Jerusalén. La acción guerrera se concibe como la actividad principal en ambas parte del cantar. Así lo manifiesta el propio Sultán a su hija:

La roïne de Perse prent le roi par la man
"Sire", ce dit la dame, "a doner cunsoil san,
"Delivrés votre fille Lionés au deman.
-Dame", ce dit le roi, "trop en sumes luntan.
"Ja non pois noces faire si paseroit li an.
"Nos atendons de prés et guere et grant aan;

---

[45] El hecho de que Roldán haya introducido nuevas costumbres en Oriente es subrayado por el propio narrador: Ce nos conte l'istorie, il fu le primeran/ Qe fist mener en destre destrier noir ni bauçan/ E qe treist d'un vasel et .X. et .XII. man,/ Qe soloient mangier con font li Indian:/ En escüele fist mangier et metre pan,/ Entre dos un plater. Oiez hom soveran! (*EE*, vv. 10967-10972).

[46] Destaca el prólogo de *Cligés*, Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris: Lettres gothiques, 1994, en el que Chrétien de Troyes hace referencia a este concepto de la *translatio studii et imperii.*

[47] El mismo objetivo dicen perseguir Alejandro y Cligés en su decisión de visitar la corte del rey Arturo en *Cligés*: "Se vos volez fere mon boen/ De ce que je vos ai requis,/ Donc me donez et ver et gris/ Et boens chevaux, et dras de soie,/ Car ainçois que chevaliers soie,/ Voudrai servir le roi Artu./ N'ai pas encor si grant vertu/ Que je poïsse armes porter./ Nus ne me porroit enorter/ Par priere ne par losenge/ Que je n'aille en la terre estrange/ Veoir le roi et les barons,/ De cui si granz est li renons/ De cortoisie et de proesce./ (…) Biau pere, tant come il me loist/ Los aquerre, se je tant vail,/ I vueil mestre poine et travail" (*Cl*, vv. 140-168).

> "Cellu que romandra de bontés soveran
> "Avra ma fille a per et part de mon teran;
> "Mais bien croi Lionés de ce le plus prozan" (*EE*, vv. 13584-13592).

A pesar del carácter individual de esta parte, el héroe representa, no obstante, a una colectividad guerrera y religiosa: el héroe es fiel a sí mismo y a la ideología épica que se desarrolla en la primera parte del cantar. Éste se moverá en un esquema de valores dado *a priori*: el de la tradición épica de la que parte el autor del cantar. Por esta razón, Roldán representa en el mundo sarraceno un modelo de caballería y cortesía y adquirirá el rol de "héroe civilizador".

La presencia de las aventuras orientales de Roldán constituye una gran innovación con respecto a la tradición épica porque la introducción del relativismo del *roman*, esto es, la concepción individual y subjetiva del personaje, da lugar a la gloria individual y a la superación de los límites establecidos al hacer actuar al personaje como un nuevo Alejandro Magno. Sin embargo, esta innovación se relaciona, en la práctica, con la desmesura del héroe y se corresponde, en último término, con la moral y la estructura social determinadas por la sociedad épica. De este modo, el paso de Roldán por la corte de Persia queda negado y superado por la auténtica identidad épica del héroe que se revela al final del cantar gracias al episodio del ermitaño Sansón, episodio que posibilita la integración del héroe en la sociedad épica de la que partió. De este modo, el héroe no recupera realmente su papel como personaje épico hasta que no se somete de nuevo a la cultura representada por la sociedad feudal francesa.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Chanson de Roland (*CHR*): C. Segre (ed.), *La Chanson de Roland*, Napoli-Milano: Riccardo Ricciardini, 1971.

Cligès (*Cl*): Chrétien de Troyes, *Cligès*, Paris: Lettres gothiques, 1994.

Entrée d'Espagne (*EE*)*:* A. Thomas (ed.), *L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste Franco-Italienne*, Paris: Libraire de Firmin-Didot et Cie, 1913.

Pseudo Turpín (*PT*): Kl. Herbers-M. Santos Noia (eds.), *Liber Sancti Iacobi. Codex Calixtinus*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 192-229.

Roncesvalles navarro (*RN*): M. de Riquer (ed.), *Chanson de Roland. Cantar de Roldán y el Roncesvalles navarro*, Barcelona: El Festín de Esopo, 1983, pp. 395-403.

Roman d'Alexandre (*RA*): Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, L. Harf-Lancner (ed.), París: Lettres gothiques, 1994.

Estudios

Alvar, C., *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Madrid: Alianza Editorial, 1991, pp. 270-271.

Baumgartner, E., *De l'Histoire de Troie au Livre du Graal: le temps, le récit (XIIeme-XIIIeme siecles)*, Orleans: Paradigme, 1994.

Bédier, J., *Les légendes épiques*, Paris: Honoré Champion, t. III, 1929[3].

Berthelot, A., *Le roman courtois: une introduction*, Paris: Nathan, 1998.

Boitani, P. *et al.* (eds.), *Alessandro nel Medioevo occidentale*, Milano: Mondadori, 1997.

Bradley-Cromey, N., *Authority and autonomy in L'Entrée d'Espagne*, London and New York: Garland studies in Medieval Literature, 1993.

Brook, L. C., "Roland devant le monde sarrasin dans l'*Entrée d'Espagne*", in H. Van Dijk – W. Noomen (eds.), *Aspects de l'épopée romane. Mentalités, idéologies, intertextualités*, Groningen: Egbert Forsten, 1995, pp. 209-216.

Chênerie, M-L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII^e et XIII^e siècles*, Genève: Droz, 1986.

Finoli, A. M., "Note sulla personalità e la cultura dell'autore dell' Entrée d'Espagne", *Cultura Neolatina*, 21, 1961, pp. 175-181.

Gaullier-Bougassas, C., *Les romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*, Paris: Honoré Champion, 1998.

—, *La tentation de l'Orient dans le roman médiéval: sur l'imaginaire médiéval de l'autre*, Paris: Honoré Champion, 2003.

Gosman, M., *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du 12^e siècle*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1997.

Harf-Lancner, L. *et al.* (eds.), *Alexandre le Grand dans les litteratures occidentales et proche-orientales: actes du colloque de Paris, 27-29 novembre 1999*, Nanterre: Université Paris X-Nanterre, 1999.

Holtus, G. – P. Wunderli, *Franco-italien et épopée franco-italienne,* in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters,* Heidelberg: Universitätsverlag Winter, vol. III, 2005.

Horrent, J., *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Paris: Les Belles Lettres, 1951.

Infurna, M., "'Roman d'Alexandre' e 'Entrée d'Espagne'", in L. Morini (ed.), *La cultura dell'Italia padana e la presenza francese nei secoli XIII-XIV (11-14 settembre 1994),* Pavia: Alessandria, 2002, pp. 185-199.

Kibler, W. W., "La 'chanson d'aventures'", in A. Limentani *et al.* (eds.), *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvale pour l'étude des Épopées Romanes, Padue-Venise, 29 août – 4 septembre, 1982,* Modena: Mucchi Editore, 1984, vol. II, pp. 509-515.

Limentani, A., *L'Entrée d'Espagne e i signori d'Italia,* (ed. de M. Infurna – Fr. Zambon), Padova: Editrice Antenore, 1992.

López Martínez-Morás, S., *Épica y camino de Santiago: en torno al Pseudo Turpín***,** Sada: Ediciós do Castro, 2002.

—, "La redención de Roldán y su vuelta al Camino de Santiago", *Compostellanum,* XLVI, 3-4, 2001, pp. 457-472.

Maddox, D., "Les figures romanesques du discours épique et la confluence générique", in A. Limentani *et al.* (eds.), *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin. Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvale pour l'étude des Épopées Romanes, Padue-Venise, 29 août – 4 septembre, 1982,* Modena: Mucchi Editore, 1984, vol. II, pp. 517-527.

Marozzi, L., "La tradizione della liberazione del Cammino di Santiago nella *Chanson de geste* franca-veneta dell'Entrée d'Espagne", in J. Carro (dir.), *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos (Santiago de Compostela, 4 al 6 de noviembre de 1993)***,** Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1995, pp. 511-525.

Meneghetti, M. L. (ed.), *Il romanzo,* Bologna: Il Mulino, 1988.

Micha, A., *De la chanson de geste au roman: Études de littérature médiévale offertes par ses amis, éléves et collégues***,** Genève: Droz, 1976.

Moisan, A., *Le Livre de Saint Jacques ou "Codex Calixtinus" de Compostelle: étude critique et littéraire,* Genève: Editions Slatkine, 1992.

Pratt, K. (ed.), *Roland and Charlemagne in Europe: essays on the reception and transformation of a legend,* London: King's College London, 1996.

Riquer, M. de, *Les Chansons de geste françaises,* Paris: Nizet, 1957.

Roussel, C., "Le mélange des genres dans les chansons de geste tardives", in C. Alvar – J. Paredes (eds.), *Les chansons de geste. Actes du XVI^e^ Congrès international de la Societé Rencesvals, pour l'Étude des Épopées Romanes. Granada, 21-25 juillet, 2003,* Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. 65-85.

Suard, F., "L'épopée française tardive (XIV^{e}- XV^{e})", in *Chanson de geste et tradition épique en France au Moyen Age*, Caen: Paradigme, 1994, pp. 243-254.
Vallecalle, Jean-Claude, "Sainteté ou héroïsme chrétien? Remarques sur deux épisodes de *L'Entrée d'Espagne*", *Pris-ma*, XVI / 2, 32, 2000, pp. 303-316.
Vicensini, J-J., *Motifs et themes du récit medieval*, Paris: Nathan, 2000.
West, G. D., *An Index of Proper Names in French Arthurian Verse Romances (1150-1300)*, Toronto: University of Toronto Press, 1969, pp. 194-195.
Zumthor, P., "Genèse et évolution du genre", in J. Frappier et R. R. Grimm (eds.), *Grundiss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg: Universitätsverlag, vol. IV, 1978, pp. 60-73.

A *CANTIGA DE ESCARNHO E MALDIZER* DE NUNO FERNANDEZ TORNEOL. UNHA PROPOSTA DE EDICIÓN[*]

Miguel Ángel Pousada Cruz
Universidade de Santiago de Compostela

A presente investigación ten como finalidade presentar, seguindo os parámetros da crítica textual moderna, unha proposta inicial de edición da única *cantiga de escarnho e maldizer* atribuída, dentro da nosa tradición manuscrita, a Nuno Fernandez Torneol, trobador probabelmente activo na corte do rei Afonso X, no terceiro cuarto do século XIII[1].

A produción lírica do Nuno Fernandez Torneol está formada por vintedúas composicións atribuídas á súa autoría, das cales trece son *cantigas de amor*, oito son *cantigas de amigo* e unha última é a *cantiga de escarnho e maldizer* que agora pretendemos fixar. Este conxunto de cantigas que conforman o seu cancioneiro foi transmitido polos tres grandes códices da nosa lírica trobadoresca, se ben a composición satírica, ao igual que as cantigas de amigo, apenas foi recollida no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* –tamén coñecido como *Colocci-Brancuti*– e no *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, identificados respectivamente coas siglas *B* e *V*.

O conxunto total das composicións deste autor trobador só ten unha edición crítica, publicada no ano 1995 polo grupo de investigación coordinado polo Profesor Iannone e realizada, entre outros, por Cacilda de

---

[*] Traballo de investigación realizado co apoio dunha bolsa que se engloba no marco do Programa Estatal de Formación de Profesorado Universitario, financiado polo Ministerio de Ciencia e Innovación – Secretaría de Estado de Universidad, e que se integra no proxecto de investigación *Cancioneiros galego-portugueses: edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico)*. Proxecto coordinado: Universidade de Santiago de Compostela, Universidade da Coruña, Universidade de Vigo. Universidade de Santiago: edición do *Cancioneiro de Cabaleiros* (PGIDITO6CSC20401PR), financiado pola Xunta de Galicia – Consellería de Innovación e Industria – Dirección Xeral de Investigación, Desenvolvemento e Innovación – Programa Sectorial de Ciencias Sociais.

[1] Giuseppe Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991³ (1ª edición, 1986), pp. 308-9. Véxase tamén Giuseppe Tavani, *Trovadores e jograis*, Lisboa: Caminho, 2002, pp. 420-1; António Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recollas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edicões Colibri, 1994, pp. 393-4; Idem, *Trobadores e xograres*, Vigo: Xerais, 1995, pp. 159-60; Idem, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Editorial Notícias, 2001, p. 161, n. 1; e o artigo de Vincenç Beltran Pepió, "A alba de Nuno Fernandez Torneol", *Revista Galega do Ensino*, nº 17, 1997, p. 92 e n. 10.

Oliveira Camargo, seguindo os parámetros da crítica textual moderna, se ben con criterios e lecturas cuestionábeis dende o punto de vista filóloxico. As restantes edicións son parciais e non recollen, senón, máis que cantigas soltas[2]. Na actualidade, por tanto, dispoñemos de tres importantes edicións críticas publicadas para a cantiga *B*1371-*V*979, que, ao noso parecer, precisan dunha revisión[3].

Queremos deixar constancia de que, para fixar o texto, escollemos, de entre os posíbeis métodos críticos, os postulados *neolachmannianos*[4] e, de entre os distintos tipos de edición[5], a *edición crítica de tipo reconstrutivo*, xa que consideramos que este método crítico e este tipo de edición son os máis acertados, desde o punto de vista filolóxico, para aqueles textos que nos foron transmitidos a través de máis dun testemuño, como sucede neste caso.

Para a nosa proposta de edición tivemos en conta, por tanto: as edicións facsimilares do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991* e do *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)* como medio para achegarnos aos textos[6]; as edicións diplomáticas de Theóphilo Braga e de Ernesto Monaci; a edición semidiplomática do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti* de Elza Paxeco e José Pedro Machado; as edicións críticas das *cantigas de escarnho e de maldizer* de Manuel Rodrigues Lapa e a de Graça Videira Lopes, e do cancioneiro completo de Nuno Fernandez Torneol realizada, entre outros, por Cacilda de Oliveira Camargo; tamén foi consultada a edición divulgativa de Xosé María Álvarez Blázquez[7].

---

2 Debemos salientar que, debido á sutileza dos recursos métricos e estilísticos empregados por Nuno Fernandez Torneol, atopamos algunhas das súas *cantigas de amigo* –por exemplo, a suposta *alba*– entre os textos líricos máis revisados pola crítica.

3 Estamos a nos referir ás edicións críticas de Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970² (1ª edición, 1965), p. 452; Cacilda de Oliveira Camargo *et alii*, *Textos medievais portugueses. Cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, Araraquara: UNESP, 1995, pp. 84-6; e Graça Videira Lopes, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2002, p. 328.

4 Fundamentamos o noso marco teórico nos traballos de Aurelio Roncaglia, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma: Bulzoni Editore, 1975; D'Arco Silvio Avalle, *Principî di critica testuale*, Padova: Editrice Antenore, 1978; Sebastiano Timpanaro, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova: Liviana, 1981 (1ª edición, 1963); Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, 2001 (1ª edición, 1983); Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997; e Pedro Sánchez-Prieto Borja, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid: Arco/Libros, 1998.

5 Para unha clasificación e explicación dos distintos tipos de edición existentes, véxase José Manuel Fradejas Rueda, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid: UNED, 1991, pp. 41-52; Pérez Priego, *La edición de textos*, pp. 43-50; e, específicamente para a edición mecánica-diplomática e crítico-interpretativa, Roncaglia, *Principi e applicazioni*, pp. 62-95.

6 Xunto á consulta das edicións facsimilares, foinos de grande axuda, para achegarnos ao texto, a imaxe dos testemuños que acompaña as edicións das cantigas do noso corpus profano na versión 2.0.3 da *MedDB*, coordinada pola Profesora Mercedes Brea e accesíbel através da web do *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades* (http://www.cirp.es).

7 A información bibliográfica destas obras vén recollida, por extenso, ao final do traballo no apartado correspondente.

Debido a cuestións loxísticas, derivadas da necesidade de poder entregar no momento preciso esta querida homenaxe á Profesora Giulia Lanciani, non afondaremos en cuestións vinculadas coa biografía deste ignoto trobador nin na análise retórico-estilística da cantiga. Presentamos, por tanto, unha proposta inicial de edición acompañada por unha achega á tradición manuscrita e polos criterios de edición empregados. O texto vai seguido dun aparato crítico composto de tres franxas, para facilitar a lexibilidade, en función da natureza das variantes: as significativas e erros de copia, as gráficas e as de edición. Como complemento ao texto, ofrecemos de modo esquemático un cadro que contén a información métrica e rítmica da composición e, nun último apartado, recollemos as notas aos versos, nas que damos conta de todas aquelas cuestións necesarias para xustificar a nosa proposta de edición, así como diversas anotacións de carácter semántico e métrico que poden ser precisas para aclarar certas pasaxes e xustificar, a fin de contas, o noso texto crítico.

A necesidade de expurgar este texto de todos aqueles ruídos que poidesen ter incorporado no seu proceso de transmisión increméntase, neste caso, ao ser esta cantiga unha das poucas fontes que temos para poder extraer datos reais, se deixamos a un lado a ficción poética, sobre a vida deste descoñecido autor.

2. A tradición manuscrita

A *cantiga de escarnho e maldizer* de Nuno Fernandez Torneol foi transmitida polo dous principais relatores da nosa lírica profana, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* –antigo Colocci-Brancuti– e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V)*, así como polo *descriptus* deste último apógrafo, o *Cancioneiro da Bancroft Library (K)*, que non teremos en consideración para a nosa proposta de edición debido á súa natureza[8].

A cantiga satírica atribuída no Colocci-Brancuti a Nuno Fernandez Torneol está reproducida dentro da sección que no arquetipo se correspondería coa das cantigas de *escarnho e maldizer*, marcada neste cancioneiro pola rúbrica ***Aquiſſe comecã as cãtigas / deſcarne de mal dizer*** que precede a cantiga 1330bis[9]. A peza foi copiada na col. a do f. 293r e ocupa case a totalidade da mesma, salvo o espazo dos sete primeiros versos que recollen a última cobra de *B*1370, de tal modo que a cantiga *B*1372 ***Dunha couſa ſoo marauilhado*** de Pero Garcia Burgalês comeza no inicio da col. b do mesmo folio. Precede

[8] En *K* a cantiga aparece recollida nos ff. 220v, col.b e 221r, col.a. Véxase, para máis información sobre este cancioneiro, Arthur L.-F. Askins, "The Cancioneiro da Brancoft Library (previously, the *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*" in Cristina Almeida Ribeiro, *Actas do IV Congresso da Associacção Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, vol. I, pp. 43-7; e Arthur L.-F. Askins, s.v. "Cancioneiro da Bancroft Library", *DLMGP*, pp. 118-9.

[9] Véxase ao respecto, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995, pp. 9-10.

á copia do texto a rúbrica atributiva *Nuno fernãdez* escrita polo humanista iesino, que tamén lle outougou o número *B*1371. A cantiga de Nuno vén enmarcada polas composicións que pertencen á serie de *cantigas de escarnho e maldizer* do trobador de orixe portuguesa Martin Soarez (*B* 1357-1370); á cantiga de Nuno séguenlle as composicións satíricas de Pero Garcia Burgalês (*B* 1372-1384). O texto do noso autor parece copiado regularmente, sen que haxa ningunha evidencia de problemas de lectura difícil ou texto fragmentario no antecedente.

O texto, que comeza cunha capital de maior tamaño cás maiúsculas que inician as sucesivas cobras da composición, está copiado no caderno trinta e cinco de *B*, un quiñón regular transcrito polo copista que A. Ferrari identifica coas letras *e* (ff. 289r-297r) e *a* (ff. 298r-298v). A cantiga foi transcrita no f. 293r, por tanto, polo *copista e*, cuxa man "procede con compattezza esemplare, per fascicoli (fasc. 13, dove l'ultima c., scritta da **b**, era destinata ad altro fascicolo) e copiando ininterrottamente lunghi settori del codice (fasc. 9-10, 24-28 e 34-35) [...]"; falamos, por tanto, dun copista que escribe con grafía bastardilla e que quizá fose oriúndo do Norte de Italia[10]. Neste caso a cantiga non presenta ningunha apostila típica da man de Colocci.

No códice da Biblioteca Vaticana, a cantiga escarniña de Nuno Fernandez Torneol aparece reproducida nas cols. a-b do f. 152r, ocupando a cobra inicial o cuarto final da primeira columna e as dúas últimas cobras a metade superior da segunda columna do mesmo folio. Precede o texto a rúbrica atributiva *Nuno Fernandez torneol*[11]. A cantiga aparece iniciada cunha letra maiúscula, que non se diferencia das grafías en caixa alta que encabezan os primeiros versos das outras dúas cobras da composición.

O texto foi copiado no caderno décimo, o penúltimo do cancioneiro, polo único amanuense do códice,

> un copista curial, que escreve em cursiva humanística (e com tinta sépia muito corrosiva: com efeito, o ms., para além de ter sido abundantemente restaurado, é por vezes de difícil leitura por causa da passagem da escrita do recto para o verso), não só os textos mas também as *razos*, as referências numéricas (aos fólios do *exemplar?*) que acompanham numerosas cantigas e até ao f. 32, mesmo as rubricas atributivas [...] daí para a frente transcritas por Colocci[12].

---

[10] Anna Ferrari, "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisboa (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV, 1979, pp. 84 e 86. Véxase tamén, Idem, s.v. "Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)", *DLMGP*, pp. 119-23.

[11] Deixamos tamén a un lado, debido a extensión do traballo, a tan debatida cuestión sobre o nome do autor, que na *Tavola Colocciana*, o índice de Colocci, aparece recollido como: *183. Nuno Fernandez Torne[o]l / 641. Nuno Fernandez Torneol. supra. / 1371. Nuno Fernandez*. Cfr. Elsa Gonçalves, "La Tavola Colocciana. *Autori Portoghesi*", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. X, 1976, pp. 410, 414 e 426.

[12] Ferrari, s.v. "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana", *DLMGP*, pp. 123-26.

3. Criterios de edición

A adopción das seguintes normas de edición asenta a súa pedra angular nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*[13], erixidas tras o *I Coloquio "A Edición da Poesía Trobadoresca en Galiza",* organizado polo Grupo Universitario de Investigación de Lingüística Histórica e de Ecdótica (GUILHADE) da Universidade da Coruña, celebrado en 2006.

Xunto coas normas de edición mencionadas, consultamos tamén os criterios editoriais establecidos na edición e estudo do cancioneiro de Afonso Sánchez realizada pola Profesora Mariña Arbor Aldea[14], e os criterios da edición das *cantigas de loor* do corpus mariano alfonsí realizada pola Profesora Elvira Fidalgo[15].

Tendo presente as distintas posturas consultadas, detállanse a continuación as normas de edición adoptadas:

1. Unión e separación de palabras. Seguiranse, tanto para a separación como para a unión de vocábulos, os criterios actuais. É mester ter presentes algúns casos que, a miúdo, presentan problemas de tratamento nas edicións críticas:

1.1. No referente ás elisións, marcarase cun apóstrofo a elisión da vogal final e inicial nas crases por fonética sintáctica (*verv' antigu' á*, *ric' om' achei*, *entrant' a Olmedo*, *repost' e*, *est' el*, *nulh' ome*, *dereit' e*). Omitirase a indicación de crase nos encontros da preposición *de* cos pronomes persoais (*delas*).

1.2. Os pronomes persoais átonos enclíticos irán ligados á forma verbal mediante trazo <-> (*dá-lhis*).

2. Resolución de abreviaturas[16]. Estas, que se recollerán na franxa de variantes do aparato crítico, desenvolveranse en tipografía normal sen recorrer a marcas específicas. Deste modo, resolveranse:

---

[13] Manuel Ferreiro Fernández *et alii*, *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2007.

[14] Mariña Arbor Aldea, *O cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2001, pp. 93-103.

[15] Elvira Fidalgo Francisco, *As Cantigas de loor de Santa María*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Consellería de Educación e Ordenación Universitaria – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003, pp. 32-40.

[16] Para a explicación sobre as abreviaturas, seguimos a clasificación que fai A. Cappelli, *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano: Ulrico Hoepli, 2005 (1ª edición, 1929), p. xii. Deixamos de lado as relativas ao primeiro e último grupos por non atopar ningunha nos manuscritos que recollen esta *cantiga de escarnho e maldizer*.

> Tutte le abbreviature medioevali, sì di vocaboli latini come d'italiani, possono dividersi in sei categorie, cioè:
>
> I. *per troncamento,*
> II. *per contrazione,*
> III. *per segni abbreviativi con significato proprio,*
> IV. *per segni abbreviativi con significato relativo,*
> V. *per lettere sovrapposte,*
> VI. *per segni convenzionali.*

Táboa 1. Listaxe e resolución de *signos abreviativos con significado propio*[17].

Abreviatura	Valor	Exemplo
9	-us	*se₉* = seus
g^ω/–	gua-	*ag^ωrdaron* = aguardaron, *ḡrdarom* = guardaron
‾	-ra-/-er-/-or	*oūts* = outras, *ḡm* = gran *t̄ra* = terra, *đeit* = dereit' *p̄* = por

Táboa 2. Listaxe e resolución de *signos abreviativos con significado relativo.*

Abreviatura	Valor	Exemplo
q̄	que	*q̄* = que
ꝑ	per	*ꝑa* = pera

Táboa 3. Listaxe e resolución de *letras superpostas*.

Abreviatura	Valor	Exemplo
r	vogal + r	*p^r* = por

3. Representación da nasalidade. Desenvolverase o til de nasalidade en <n> cando corresponda a unha abreviatura de consoante nasal implosiva -final de sílaba ou de palabra- (*mīguarā* = minguarán, *mētiras* = mentiras, *lōgas* = longas, *nūca* = nunca, *grā* = gran, *bē* = ben, *tē* = ten, *cō* = con, *nō* = non). Cando o til de nasalidade represente unha vogal nasal, resultado da caída dun –n– intervocálico, este conservarase sobre a vogal que sufriu a nasalización. As formas con <–m> serán regularizadas en <-n>, tanto en posición implosiva interna como en posición final absoluta (*himdo* = indo, *ficarom* = ficaron, *gram* = gran, *sazom* = sazon, *ḡm* = gran).

4. Grafemas *i*, *y* e *j*. Os grafemas <i>, <y> e <j> que representan a vogal palatal, tanto en posición de núcleo coma de marxes silábicas, grafaranse sempre con <i> (*muj* = mui, *muy* = mui, *uyas* = vias, *enimygos* = enimigos, *mētireyro* = mentireiro). Algúns <y> de ambos os manuscritos aparecen grafados cun punto enriba, que non parece responder a ningún valor fonolóxico concreto; por tanto, esta caracterización non será recollida na franxa de variantes gráficas, para evitar unha posible confusión coas plicas

[17] Codificamos como ω o *a* visigótico empregado, con frecuencia, en distintas abreviaturas.

típicas dos manuscritos do medievo; por conseguinte, todo <ý> será transcrito na correspondente franxa como <y>.

5. Grafemas *u* e *v*. Utilizarase a grafía <u> con valor vocálico e <v> con valor consonántico (*ueru* = verv', *ēuiara* = enviara, *caualeiros* = cavaleiros, *ualedolide* = Valedolide).

6. Representación das oclusivas velares xorda e sonora. Para as consoantes oclusivas velares xorda e sonora utilizaranse as grafías <ca-ga, que-gue, qui-gui, co-go, cu-gu>: *nunca, longas, aquestas, guerra, con, inimigos, minguarán.*

7. Nasal e lateral palatais. Para as grafías nasal e lateral palatais empregaranse os dígrafos <nh> e <lh>, non por ser «poesía profana trobadoresca», tal como indican as normas editoriais mencionadas[18], senón porque esta cantiga veu recollida nos dous apógrafos italianos, onde os dígrafos <nh> e <lh> son as formas gráficas posíbeis maioritarias para estes dous fonemas.

8. Representación da fricativa prepalatal sonora. Adoptaremos a grafía <j> para a fricativa prepalatal sonora; do mesmo xeito, manterase a grafía <g>, tamén empregada con este valor, naqueles casos nos que se rexistre.

9. Consoantes dobres. Eliminaranse todas as consoantes dobres agás <-rr-/-ss->, pois en contexto intervocálico tiña rendemento a oposición fonolóxica, coa vibrante simple e coa fricativa apical sonora, respectivamente (*pousadeiro*).

10. Eliminaranse sempre os *h* antietimolóxicos, e non se reconstruirán os <h> dos textos segundo a ortografía do galego actual, xa que os testemuños non os recollen na maior parte dos casos (*himdo* = indo, *ome*).

11. Acentuación. Seguiranse as normas do galego actual, pero restrinxindo o emprego do acento gráfico a un uso diacrítico. Deste modo, *a* = *á* (verbo) / *a* (preposición/artigo), *e* = *é* (verbo) / *e* (conxunción), *da* = *dá* (verbo) / *da* (contracción de preposición e artigo), *pagara* = *pagará* (futuro de indicativo) / *pagara* (antepretérito de indicativo), *minguaran* = *minguarán* (futuro de indicativo) / *minguaran* (antepretérito de indicativo).

12. Puntuación, maiúsculas, minúsculas. Empregaranse as normas de puntuación actuais do galego, algo máis restrinxidas. Empregarase maiúscula tras punto e a comezo de estrofa, cando non houber encabalgamento. A letra inicial topónimos irá sempre en caixa alta (*Valedolide, Toledo, Olmedo*).

13. Adicións e refrán. As adicións por conxectura serán marcadas con corchetes [...]. A supresión de palabras só se indicará no aparato crítico. Polo que respecta aos versos do refrán, estes, cando aparezan abreviados na lección dos ms. –circunstancia que se recolle no aparato crítico–, marcaranse en cursiva no texto, sinalando coas mencionadas parénteses cadradas a parte reconstruída, de acordo coas convencións ecdóticas máis comunmente establecidas na Romanística.

[18] Ferreiro Fernández, *Normas de edición*, p. 13.

4. Texto crítico

“De longas vias, mui longas mentiras”

B 1371, f. 293r, col. a
V 979, f. 152r, cols. a-b
Tavani, 106, 7; D’Heur, 1389

“De longas vias, mui longas mentiras”.
Este verv’ antig’ á verdadeiro
ca un ric’ om’ achei eu mentireiro,
indo de Valedolide pera Toledo;
5 achei sas mentiras, entrant’ a Olmedo,
e sa repost’ e seu pousadeiro.

Aquestas son as que el enviara,
sen as outras que con el ficaron,
de que paga os que o aguardaron
10 á gran sazon; e demais seus amigos
pagará delas, e seus inimigos,
ca tal est’ el que nunca lhi menguaron,

nen minguarán, ca mui ben as barata
de mui gran terra que ten ben parada,
15 de que lhi non tolhe nulh’ ome nada.
Gran dereit’ é, ca el nunca erra:
dá-lhis mentiras, en paz e en guerra,
a seus cavaleiros por sa soldada.

Edición diplomática de Braga (1878: 979; 184) e Monaci (1880: 979; 335).

Edición semidiplomática de Machado (1949-1964, vi: 1322; 106).

Edicións críticas de Lapa (1970[1965]: 303; 452), Camargo (1995: 3.i; 84-86) e Lopes (2002: 269; 329).

Edición divulgativa de Álvarez Blázquez (1975: 66).

6. respost *V*, posadeiro *V*

1. uyas *BV*, muy *BV*, lōgas *B*, mētiras *BV* **2.** ueru *BV*, antig auer dadeiro *B* : antigauer dadeiro *V* **3.** hun *BV*, mētireyro *B* **4.** himdo *B* : hindo *V*, uale dolide *B* : ualedolide *V*, ꝑa *BV* **7.** q̄ *V*, ēuiara *B* : enuiara *V* **8.** outs̄ *V*, q̄ *V*, cō *BV*, ficarom *BV* **9.** q̄ *V*, q̄ *V*, ag$^{\omega}$r darom *B* : ḡrdarom *V* **10.** gram *BV*, sazom *V*, se$_9$ *BV* **11.** se$_9$ *BV*, en imygos *V* **12.** q̄ *BV*, nūca *V*, mēguarō *V* **13.** mīguarā *B* : minguarā *V*, muj *B*, bē *V* **14.** muj *B*, grā *B* : ḡm *V*, t̄ra *V*, q̄ *BV*, tē *V*, bē *V* **15.** q̄ *V*, nō *V* **16.** Grā *B* : grā *V*, đeit *BV*, nūca *V* **17.** mētiras *B* **18.** se$_9$ *BV*, caualeiros *BV*, p^{r} B : p̄ *V*

2. est' é verv' antigo verdadeiro *Brg* : [aqu]este verv' antigu'é verdadeiro *LapLps* : /aque/este verv' antigu' é verdadeyro *Cgo* : aqueste verbo antigo é verdadeiro *Alvz* **4.** Veledolide *Cgo* : Veladolide *Alvz* **5.** entrant'ao Olmedo *Brg* : entrante a Olmedo *Alvz* **6.** resposta e *Brg* : respost e *Mach* : respost[a] en *LapCgo* : respost[e] e *Lps* : resposta en *Alvz*, posadeiro *Mach* **8.** el[e] *LapLps* : el/e/ *Cgo* : ele *Alvz* **9.** Guardarom *Mach* **11.** enemigos *BrgMach* : ẽmiigos *LapCgo* : enmiigos *LpsAlvz* **13.** minguará *Brg* **16.** gran dereyto, e ca *Brg* : [e] gran dereit' é, ca *Lap* : /e/ gran derey' é *Cgo* : [e] gram dereit'é , ca *Lps* : e gran dereito é, ca *Alvz* **18.** per *Brg*

SINOPSE RETÓRICO-FORMAL

Esta *cantiga de escarnho e maldizer* de *mestría* consta de tres cobras *singulares* de 6 versos, todos eles decasílabos graves. O número de esquema métrico que lle outorga Tavani ao texto é 193:3 (10'a10'b10'b10'c10'c10'a)[19].

	a	*b*	*b*	*c*	*c*	*a*
I	10'	10'	10'	10'	10'	10'
II	10'	10'	10'	10'	10'	10'
III	10'	10'	10'	10'	10'	10'

	a	*b*	*b*	*c*	*c*	*a*
I	-iras	-eiro	-eiro	-ẹdo	-ẹdo	-iras
II	-ara	-aron	-aron	-igos	-igos	-ara
III	-ata	-ada	-ada	-ęrra	-ęrra	-ata

As cobras II e III son *capfinidas* (debido á aparición da forma verbal *minguarán* no v. 1 da cobra III) e, ao mesmo tempo, *capdenais* (vv. 3 destas cobras veñen iniciados polo sintagma preposicional *de que*). Rexístrase o emprego da *rima derivada* nos vv. 1 e 3 da cobra I (*mentiras/ mentireiro*).

NOTAS AOS VERSOS

1. Podemos salientar, xa desde a primeira lectura da composición, a importancia que supón a presenza do *verbo antigo* "De longas vias, mui longas mentiras" no *verso de incipit* desta cantiga. Xunto á posición que ocupa dentro da composición, debemos destacar a mención explícita que se fai do feito no v. 2, cando Nuno Fernandez afirma de modo tácito que na fala do seu momento se emprega esa sentencia e que, por vivencias persoais, puido comprobar que é verdadeira.

Tal e como recolle o Profesor Xosé Filgueira Valverde[20], "As cantigas medievaes, sexan obra de xograse [*sic*] ou de trovadores en tódolos xéneros, mesmo nas formas 'de amor', provenzalizantes, están abertas a proverbios e ditados. Hastra pode arrincar deles a 'razón', ou seren reiterados, como 'estribos' [...]". Continuando coa mesma liña argumentativa, Mariña Arbor Aldea escribe, "En efecto, a sententia e, na acepción máis restrinxida do

---

[19] Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portughese*, Roma: Edizione dell' Ateneo, 1967, p. 258.

[20] Xosé Filgueira Valverde, "A inserción do verbo antigo na literatura medieval", *Boletín Auriense*, 4, 1976, pp. 357.

termo, o proverbio foron amplamente empregados no corpus lírico galego-portugués, en consonancia coa tendencia gnómica que percorre a cultura medieval [...]"[21].

No anterior artigo, cita o Profesor Filgueira Valverde arredor de sesenta casos entre verbos antigos e sentencias[22]. A respecto da posición dos mesmos, aduciu no ano 1976 que "Polo que respeita á colocación do 'vervo antigo', compre lembrar que a retórica medieval recomendaba o 'comenzo por sentencia' [...]", como sucede na cantiga que agora editamos ou nas cantigas de Estevan da Guarda *Do que ben serve senpr' oí dizer / que ben pede* (30, 12), Juião Bolseiro *Que olhos son que vergonha non am* (85, 17) ou Roi Fernandiz *De gram coyta faz gram lezer / Deus* (143, 3), citadas todas elas por Filgueira Valverde[23] e que neste caso cifran o contido da cantiga[24]. O valor que posúe neste caso o adaxio refórzase coa experiencia persoal do trobador, que lle permite autentificar a veracidade da sentencia popular, tal e como podemos comprobar no v. 2 desta composición, onde chega a afirmar que *este verv' antigu' á verdadeiro*, pois el achou as mentiras do *ric' ome* ao que servía, ao chegar a Olmedo, cando se dirixían de Valladolid a Toledo. O recurso á experiencia persoal que reforza a veracidade e valor dos verbos antigos é un topos común na nosa lírica profana; sirvan como exemplo as cantigas 122, 3 de Pero de Bardia ou a 14,7 de Airas Nunez, que de seguido reproducimos[25]:

Foi s' o meu amigo daqui
sanhudo, por que o non vi,
e pesar m' ia, mais oí
un verv' antig', e de mi ben
verdadeir' é, ca diz assi:
"quen leve vai, leve x' ar ven"
Per hũo soyllo prazer vil
pesares vi ja mais de mil.
(122,3)

E muitas vezes oí eu dizer:
"quisque se coita á, costas lle dá";
e eu receei esto grand' er' á;
mais porque me vejo en coitas viver

[21] Mariña Arbor Aldea, "Verbo antigo e sententia na lírica galego-portugesa: unha achega puntual", in Juan Casas Rigall – Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2002, p. 76.

[22] Para unha mellor delimitación dos conceptos xenéricos, véxase Arbor Aldea, "Verbo antigo e sententia", pp. 75-92.

[23] Filgueira Valverde, "A inserción", pp. 359-60.

[24] Citamos a través de Xosé Filgueira Valverde, "Rasgos popularizantes nos cancioneiros medievais galego-portugueses" in *Estudios de lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992, p. 160.

[25] Textos tomados a través da base de datos *MedDB* (http://www.cirp.es) [a cursiva é nosa].

dixe-ll' o ben que lle quer' e enton
estrañou-mi·o de guisa que sol non
me quis falar: ¿e de mi que será?
(14,7,III)

No entanto, temos que ter presente que o *verbo antigo* pode estar inserido tamén en inicio de cobra que non for a primeira (*v.gr.* a cantiga 22, 2, V de Bernal de Bonaval: *Abril Pérez, os olhos enganar / van omen das cousas que gran ben quer*). Xunto a estas dúas localizacións iniciais, estas expresións da sabedoría popular poden situarse, tamén, finalizando a cantiga na *fiinda* da mesma (*v.gr.* a cantiga 79,41 de Johan Soarez Coelho: *Ca diz o vervo ca non semeou / milho quen passarinhas receou*) ou no *refrán* (*v.gr.* a cantiga 70, 17 de Johan Garcia de Guilhade: *E díxi-lh' eu:- Ess' é o verv' antigo: / "Castanhas saídas, e velhas per souto"*), constituíndo nestes dous últimos casos un *epiphonema*, que fecha a composición e "actúa como *conclusio* da cantiga, podendo adquirir un carácter de confirmación ou de reflexión sobre os contidos expostos nela [...]" e condensando "a substancia significativa" da mesma cun "claro carácter sancionador"[26].

2. As leccións de ambos os dous apógrafos italianos, na forma na que nos chegaron, transmiten un verso hipómetro: *Este ueru antig aver dadeiro* (*B*) e *eſte ueru antigauer dadeiro* (*V*), que preferimos non emendar por ter sentido tal e como chegou a nós.

Para resolver a falta dunha sílaba, Rodrigues Lapa, e despois Lopes Videira, emenda o verso na súa edición das *cantigas de escarnho e maldizer* galego-portuguesas, acrecentando unha sílaba ao adxectivo determinante demostrativo *este*; a lección que publican é *[aqu]este verv' antigu' é verdadeiro.* Resulta curiosa a lección que dá Camargo */aque/este verv' antigu' é verdadeyro,* na que non emenda a hipometría do verso ao reconstruír a forma adxectiva determinativa como */aque/este.* Na súa edición divulgativa, Álvarez Blázquez decántase pola opción de Lapa e Lopes.

Modificando a posición do verbo, todos os editores posteriores, salvo Monaci e Machado que editan a lección dos manuscritos, dan como lectura *verv' antigu' é,* entendendo que se produciu un erro de copista nas leccións *ueru antig auer dadeiro / ueru antigauer dadeiro* dos apógrafos italianos. No entanto, tal e como recolle Joseph Hüber «*ha* também tem o significado do fr. il y a»[27], polo que a lección que transmiten ambos os dous sería perfectamente correcta ao poder interpretala como 'este verbo antigo hai, verdadeiro'.

3. No ano 1994, no estudo *O texto poético como documento social,* Rómulo de Carvalho indica que a nobreza medieval, estrato social ao que pertencen os trobadores, compoñíase de *quatro camadas*: *ricos-homens, infanções, cavaleiros e escudeiros,* que, no tempo no que se reportan as cantigas, acadaba unhas

---

[26] Arbor Aldea, "Verbo antigo e sententia", p. 78.

[27] Joseph Hüber, *Gramática do português antigo,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkien, 2006 (1ª edición, 1933), p. 217.

cinco mil persoas do milleiro que conformaba a sociedade portuguesa do momento.

Mentres que os *infanções, cavaleiros* e *escudeiros* constituían a baixa nobreza, sobre os *ricos-homens* só se situaban *reis* e *infantes* e eran a fracción máis pequena do rango nobiliar medieval, a alta nobreza. Non era preciso ser *fidalgo*, isto é, ter ascendencia nobre, para ser rico-home, pois o rei podía outorgar ese rango social a quen quixer, ao lle proporcionar un cargo administrativo, *terras* e títulos; ostentaban o tratamento de *don* (do DOMINUS latino).

Todo este conxunto de nobres aparece deliñado nos nosos cancioneiros. Se ben, as máis das veces, tal e como opina Carvalho, se dá deles unha imaxe negativa, non son os feitores de actos dignificantes, senón ridículos pobres mortais. A crítica á súa conduta social, fundamentada na súa avaricia e mesquindade, é, por tanto, o máis explotado nos nosos textos:

> Pode-se estranhar que um rico-homem, quando trovador, se dispusesse a suportar chacotas de um jogral, quando lhe seria muito fácil, como homem poderoso, desembaraçar-se dele. A situação, porém, tinha características muito especiais. De certo modo ambos estavam em pé de igualdade porque ambos vinham utilizar a poesia como arma e se havia da parte do nobre a intenção de suplantar ao plebeu, seria ali, pelo valor da arte, pela astúcia da palavra, pelo incisivo do comentário, que teria de consegui-lo. De resto, a estrutura social não se abalava por um pequeno se divertir com um grande. […] Tudo ficava na mesma após o torneio das palavras. Era um divertimento apará-las e devolvê-las[28].

4. As leccións transmitidas polos apógrafos son, respectivamente para *B* e *V*, **himdo de uale dolide pa toledo** e **hindo de ualedolide pa toledo**. Ambas as dúas transmiten un verso hipérmetro. Lapa (e, seguindo a este, despois Lopes) edita *indo de Valedolide pera Toledo*; sendo consciente da hipermetría deste verso, indica que "Deverá ler-se *Valdolide* e talvez *p'ra* ou se lê *indo d' Valdolide*. Ou teremos que admitir, ao tempo, a pronuncia *Valdoli?*"[29]. Álvarez Blázquez e Camargo len erradamente *Veledolide*. Tan só Lapa dá conta na súa edición do problema da hipermetría deste verso.

5. Se reparamos nas formas dos adxectivos determinantes posesivos presentes nesta composición, podemos observar que as formas femininas (*sas mentiras, sa repost'*) pertencen todas elas a serie átona *mia~ma-ta-sa* posíbel na lingua medieval e empregadas sobre todo nos textos líricos trobadorescos, hoxe desaparecidas[30]. A forma verbal *entrant'* pode ser un participio de

---

[28] Rómulo de Carvalho, *O texto poético como documento social*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995, pp. 8-10.

[29] Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho*, p. 452, n. 4.

[30] Manuel Ferreiro Fernández, *Gramática histórica galega. I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 19994 (1ª edición, 1995), pp. 263-4.

presente[31], ou ben tería que ser emendada polo xerundio *entrand'*; decantámonos pola primeira opción por ser a que transmiten os testemuños.

6. As leccións de ambos os dous manuscritos, na forma na que nos chegaron, transmiten un verso hipómetro: *Eſa repoſt eſeu pouſadeiro* (*B*) e *esa reſpost eſeu posadeiro* (*V*). O verso, tal e como nos chegou, carece de sentido. As posibilidades semánticas do verso, no entanto, parecen estar xa esgotadas coas distintas lecturas achegadas por cada un dos editores. Deste xeito, Braga edita *e sa resposta e seu posadeiro*, emendando a falta dunha sílaba coa reconstrución do *-a* na palabra *respost* e respectando no restante a lección de *V*. Machado respecta a lección de *B*, salvo cando reconstrúe o *-s-* de *repost*. Lapa edita *e sa respost[a] en seu pousadeiro*; deste xeito, ao engadir un *–a* á forma *respost*, soluciona o problema da hipometría do verso e, ao ler *en seu pousadeiro*, deixa claro que achou mentireiro o *ric' ome* da cantiga polas palabras saídas da boca do administrador deste último. Camargo e Álvarez Blázquez editan, seguindo a lectura de Lapa, respectivamente, e *sa respost/a/ en seu pousadeyro* e *e sa resposta en seu pousadeiro*. Por último, Lopes edita *em sa repost[e] e seu pousadeiro*, entendendo que o trobador descubriu as mentiras do *ric' ome* ao non recibir o acollemento prometido; a autora entende *reposte* como 'serviço encarregado dos panos e roupas nas casas reais e senhoriais', polo que comenta nas notas complementarias que "Lapa da uma lição que considero incorrecta: *e sa respost[a] en seu pousadeiro*; de facto, parece-me claro que não se tratará de 'resposta' como crê, mas 'reposte'"[32]. Preferimos entender o termo *repost'* como 'resposta', entendendo que foi por boca do pousadeiro deste *ric' ome*, a través da cal o noso trobador entendería as mentiras da nobre personaxe á que vai dirixida esta cantiga de escarnho.

Respecto ás variantes léxicas *repost'~respost'*, presentes respectivamente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e no *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, podemos afirmar que ambas as dúas formas eran empregadas na lingua medieval. No entanto, tal e como opina Lorenzo, "La variante *reposta* es aún hoy forma pop. en Portugal y Brasil, pero no en gall. (aunque la citan Cuveiro y Valladares): Afonso X (*B* 463) "da mha reposta" (2) (también en otros casos tienen CBN *reposta* y CV *resposta*; téngase en cuenta que los mss. no son del XIII)"[33].

O termo *pousadeiro* aparece recollido nos glosarios como 'posadero, el que preparaba la posada'[34] ou o 'mordomo, administrador da casa'[35]. A función do *pousadeiro* xa vén recollida na *Partida II, título IX, Ley XV* do rei sabio,

---

31 Hüber, *Gramática*, p. 212.

32 Videira Lopes, *Cantigas d' escarnho,* p. 578, n. 269.

33 Ramón Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1977, s.v. "resposta".

34 Idem, *La traducción gallega*, s.v. "pousadeyro".

35 Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho,* s.v. "pousadeiro".

> Posentador es llamado el que da las posadas ala conpaña del rey. & el ha de leuar vn pendon de su señal vn dia ante conel porque los onbres sepan aquel lugar do el rey ha de yr posar. & este sin otras bondades que deue auer ensi deue ser entendido & de buen seso que sepa conoçer los onbres & dar les posada acada vno dellos segund qual fuere el onbre & el lugar que touiere conel rey deue las dar de manera que no reçiban daño ni grand agrauiamiento aquellos cuyas fueren las posadas. & ael pertenesçe departir contiendas que acaesçen entre los onbres en razon delas posadas porque el ha poder de iudgar aquellos entre quien fuere la contienda. & qual la deue auer & seyendo el aposentador atal & faziendo bien su ofiçio deue le el rey amar & fazer le bien & merçed. & si errase enello deue auer la pena segund el yerro que fiziere[36].

7. Entendemos, tal e como explica Lopes, que debemos sobreentender 'Aquestas *mentiras* son as que el enviara'[37]. Se revisamos os glosarios dos distintos editores, non atopamos outro significado para *enviar* que non for 'enviar'[38] ou 'mandar'[39]; tal e como comenta Lorenzo, "De uso abundante desde el s. XIII [...]". Poderiamos pensar que esta forma verbal veña quizais motivada polo substantivo *vias* que aparece no *incipit* da cantiga no *verbo antigo*?

8. As leccións de *B* e *V* transmiten un verso hipómetro: ***[...] ſen / As outras que cō el ficarom e sen as outs̄ q̄ cō el ficarom***. Lapa emenda a falta dunha sílaba no verso, engadindo unha sílaba ao pronome persoal *el[e]*; do mesmo xeito actúan Álvarez Blázquez, Camargo e Lopes.

9. A lección de *B* transmite a forma *De que paga os que oagᵒr darom*; pola contra, *V* presenta o seguinte verso ***de q̄ paga os q̄ o ḡrdarom***. Dadas as variantes léxicas *aguardar~guardar*, acordamos deixar a variante que recolle *B*, entendendo que o nobre 'paga aos que o serviron dende hai tempo'. Lorenzo recolle, respectivamente, os seguintes significados 'guardar, custodiar, proteger, servir' e 'guardar, proteger, cuidar, guardarse, protegerse, cuidarse, preocuparse, evitar, abstenerse, librarse de'[40]. Comenta que na *Crónica General* a forma *aguardar* "En todos los ejs. del ms. podría reemplazarse por GUARDAR, verbo con el que alterna. [...] Se documenta desde el s. XIII esta acepción 'guardar' [...] Esta acepción 'guardar' debe llegar hasta el s. XVI. Hoy el sentido normal es 'esperar', que ya se encuentra en

---

[36] John O'Neill (ed.), *Electronic texts and concordances of the Madison Corpus of early Spanish manuscripts and printings*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1999, a través de Mark Davies, *Corpus del español (100 millones de palabras, siglo XIII - siglo XX)*, Provo: Brigham Young University, 2002-, dispoñíbel na web http://www.corpusdelespanol.org.

[37] Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho*, p. 329.

[38] Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega*, s.v. "enviar".

[39] Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho*, s.v. "enviar".

[40] Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega*, s.v. "aguardar~agardar e *guardar~gardar*".

el XIII". Lapa recolle, respectivamente, os significados de 'atender, servir' e 'proteger, defender'[41].

10. A locución adverbial *á grande sazon* ten o significado de 'desde hai tempo'. Lorenzo delimita o valor semántico da expresión a 'sazón, tiempo, momento, época, ocasión, hora' e sinala o étimo (a palabra latina SATIO -ŌNIS, 'sementeira, tempo de sementar' do que despois se derivara 'tempo favorábel', 'tempo en xeral')[42].

11. Lorenzo recolle o significado de 'pagar, satisfacer una deuda' e 'satisfacer, contentar, contentarse con, aficionarse, prendarse de' e o étimo latino PACARE; segundo o editor, ambas as dúas formas son moi usadas desde o século XIII[43]. Lapa recolle o significado de 'satisfacer, contentar'[44]. Decantámonos pola acepción de 'satisfacer unha deuda', co significado actual que posúe a palabra. Nótese a construción de réxime que emprega a preposición *de* para a expresión na que actualmente empregariamos *con*.

13. Os glosarios recollen as acepcións 'negociar, vender de cualquier manera'[45] e 'negociar, tratar, ajustar'[46] como posíbeis valores semánticos da forma *baratar* na lingua medieval. Deste xeito podemos entender o período como que o *ric' ome* paga con mentiras a amigos e enimigos, e sabe negociar moi ben con elas. Seguimos, por tanto, a interpretación de Lapa e Lopes. Camargo, no entanto, entende 'porque ilude muito bem com mentiras'.

14. *terra... ben parada* parece ter o significado de 'arreglada, ordenada, disposta, preparada', máis que o de 'parada, detida'. Comenta Lorenzo que "Esta acepción ant. es típica de la E. M." [47]; Lapa recolle como significados 'cuidada, tratada, cultivada'[48]. A preposición *de*, seguindo a interpretación de Lapa, debe ser entendida como 'fundado en'.

15. A forma verbal *tolher*, común na lingua medieval, posúe o significado de 'quitar, tomar'[49]. Lapa dá o significado de 'tirar, arrebatar'. Deste xeito, podemos entender que o *ric' ome* paga con mentiras –fundamentadas nunha terra que ten ben arranxada e da que ningún home lle colle nada– aos amigos e inimigos, que non lle faltan nin han faltar.

16. As leccións de *B* e *V* transmiten un verso hipómetro, polo que Lapa, Álvarez Blázquez, Camargo e Lopes solucionan a falta dunha sílaba engadindo a conxunción copulativa *e*. Nótese o erro por omisión do copista de *B*, que non transcribiu o signo de abreviación sobre a forma *đeit*.

---

[41] Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho*, s.v. "aguardar e guardar".
[42] Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega*, s.v. "sazon".
[43] Idem, *La traducción gallega*, s.v. "pagar~pagarse".
[44] Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho*, s.v. "pagar".
[45] Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega*, s.v. "baratar".
[46] Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho*, s.v. "baratar".
[47] Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega*, s.v. "parado".
[48] Rodrigues Lapa, *Cantigas d' escarnho*, s.v. "parado".
[49] Lorenzo Vázquez, *La traducción gallega*, s.v. "toller~tolher".

BIBLIOGRAFÍA

Edicións de textos literarios e antoloxías

Álvarez Blázquez, Xosé María, *Escolma da poesía medieval (1198-1354)*, Pontevedra: Edicións Castrelos, 1975 [=*Alvz*].

Arbor Aldea, Mariña, *O cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compotela: Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

Braga, Theóphilo, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878 [=*Brg*].

Camargo, Cacilda de Oliveira *et alii*, *Textos medievais portugueses. Cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, Araraquara: UNESP, 1995 [=*Cgo*].

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991, Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982.

Cancioneiro Português da Bibliteca Vaticana (Cód. 4803), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura, 1973.

Fidalgo Francisco, Elvira, *As Cantigas de loor de Santa María*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia – Consellería de Educación e Ordenación Universitaria – Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2003.

Lapa, Manuel Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970² (1ª edición, 1965) [=*Lap*].

Lopes, Graça Videira, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2002 [=*Lps*].

Lorenzo Vázquez, Ramón, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1977 (vol. II).

Machado, E. Paxeco e J. P. Machado, *Cancioneiros da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancuti)*, Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 1949-1964, vol. VI (1958) [=*Mach*].

Monaci, Ernesto, *Il canzoniere portoghese della Vaticana*, Halle: Max Niemeyer Editore, 1880.

Estudos literarios

Arbor Aldea, Mariña, "Verbo antigo e sententia na lírica galego-portugesa: unha achega puntual", in Juan Casas Rigall – Eva María Díaz Martínez (eds.), *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 75-92.

Askins, A. L.-F., "The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*", in Cristina Almeida Ribeiro (ed.), *Actas do IV Congresso da Associação*

Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Lisboa: Edições Cosmos, 1991, vol. I, pp. 43-7.

—, s.v. "Cancioneiro da Bancroft Library", *DLMGP*, pp. 118-9.

Beltrán Pepió, Vincenç, "A alba de Nuno Fernandez Torneol", *Revista Galega do Ensino*, nº 17, 1997, pp. 89-109.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, 2001 (1ª edición, 1983).

Carvalho, Rómulo de, *O texto poético como documento social*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

Ferrari, Anna, "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisboa (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del tescto (Materiali e note problematiche)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV, 1979, pp. 27-142.

—, s.v. "Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)", *DLMGP*, pp. 119-23.

—, s.v. "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana", *DLMGP*, pp. 123-6.

Filgueira Valverde, Xosé, "A inserción do 'verbo antigo' na literatura medieval", *Boletín Auriense*, 4, 1976, pp. 355-66.

—, "Rasgos popularizantes nos cancioneiros medievais galego-portugueses" in *Estudios de lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, 1992, pp. 73 e ss. (orixinal, ano 1985).

Gonçalves, E., "La Tavola Colocciana. *Autori Portoghesi*", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. X, 1976, pp. 387-448.

Lanciani, Giulia e Giuseppe Tavani (orgs. e coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993 [=*DLMGP*].

—, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995.

Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recollas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edicões Colibri, 1994.

—, *Trobadores e xograres*, Vigo: Xerais, 1995.

—, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1967.

—, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1991³ (1ª edición, 1986).

—, *Trovadores e jograis*, Lisboa: Caminho, 2002.

Estudos teóricos de crítica textual, dicionarios e estudos lingüísticos

Avalle, D'Arco Silvio, *Pincipî di critica testuale*, Padova: Editrice Antenore, 1978.

Cappelli, A., *Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano: Ulrico Hoepli, 2005 (1ª edición, 1929).

Ferreiro Fernández, Manuel *et alii*, *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña: Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, 2007.

Ferreiro Fernández, Manuel, *Gramática histórca galega. I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, 19994 (1ª edición, 1995).
Fradejas Rueda, José Manuel, *Introducción a la edición de textos medievales castellanos*, Madrid: UNED, 1991.
Hüber, Joseph, *Gramática do português antigo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkien, 2006 (1ª edición, 1933).
Pérez Priego, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid: Síntesis, 1997.
Roncaglia, Aurelio, *Principi e applicazioni di critica testuale*, Roma: Bulzoni Editore, 1975.
Sánchez-Prieto Borja, Pedro, *Cómo editar los textos medievales. Criterios para su presentación gráfica*, Madrid: Arco/Libros, 1998.
Timpanaro, Sebastiano, *La genesi del metodo del Lachmann*, Padova: Liviana, 1981 (1ª edición, 1963).

Recursos electrónicos

Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa – MedDB v.2.0.3, coordinada pola Profesora Mercedes Brea e accesíbel através da web do *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*: http://www.cirp.es.
Bibliografía de Referencia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa – BiRMED v.1.0, coordinada pola Profesora Mercedes Brea e accesíbel através da web do *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*: http://www.cirp.es.
Dicionarios de Dicionarios do Galego Medieval – DDGM, dirixido por Ernesto Seoane e accesíbel en CD-ROM, in *Verba. Anuario Galego de Filoloxía. Anexo 57*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
O'Neill (ed.), John, *Electronic texts and concordances of the Madison Corpus of early Spanish manuscripts and printings*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1999 através de Mark Davies, *Corpus del español (100 millones de palabras, siglo XIII - siglo XX)*, Provo: Brigham Young University, 2002-, dispoñíbel na web http://www.corpusdelespanol.org.

CONON DE BÉTHUNE E CHRÉTIEN DE TROYES. ACHEGA PARA O ESTABLECEMENTO DUNHA RELACIÓN DIALÓXICA DIRECTA ENTRE OS DOUS TROUVÈRES[1].

Xabier Ron Fernández
Universidade de Santiago de Compostela

0. Introdución

O discurso científico precisa de probas; no entanto, no terreo dificultoso polo que nos movemos os estudosos da lírica medieval, estas probas repousan en bases inestables que converten a nosa hipótese en algo tan delicado que semella que un avatar hermenéutico pode ser suficiente para converter a nosa proba nun desexo aínda por realizar, nunha hipótese aínda digna de ser sometida ao proceso de falsación, tan querido por Karl Popper. Estamos plenamente de acordo coa súa reflexión sobre a obxectividade da que afirma que "descansa en la crítica, en la discusión crítica, y en el examen crítico de los experimentos"[2].

A lírica *oilica*, se se nos permite esta etiqueta, repousa en teses dominantes aceptadas desde hai longo. *Grosso modo*, podemos dicir que esas teses repousan nun prexuízo de inferioridade que non é literaria, senón que se basea en argumentos ideolóxicos: a lírica dos *trouvères* é considerada e xulgada como inferior á lírica dos *trobadores* occitanos, sendo a primeira imitación da segunda[3]. Esta impresión cognitiva acompáñase, de forma case

---

[1] Este traballo insírese dentro do proxecto *El Vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico* HUM2005-01300/FILO. Parte, en primeiro lugar, dunha exhaustiva relectura da lírica dos *trouvères* co fin de discernir a diversa fenomenoloxía que adquire a intertextualidade –tema da tese de doutoramento que estamos elaborando–; en segundo lugar, afonda na segunda etapa dun estudo que busca situar no seu xusto marco a teoría dos graos do servizo amoroso na lírica dos trobadores e do que xa saíu a primeira fase, que analizaba a súa funcionalidade e relevo na produción poética dos trobadores occitanos (X. Ron, "Les degrés du service amoureux existent-ils dans la lyrique occitane? Visions et révisions sur un lieu commun de la lyrique des troubadours", *Revue des Langues Romanes*, 2004, pp. 189-242), sendo a terceira fase a repercusión do lugar común na lírica profana galego-portuguesa.

[2] K. Popper, *El mito del marco común. En defensa de la ciencia y la racionalidad*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 25.

[3] Sirva de elocuente exemplo a afirmación de J. Frappier, *La poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris: Bibliothèque de la Sorbonne, 1949, p. 118, sobre Chrétien de Troyes: "dans l'agencement

constante, co recurso de comparar de forma mecánica os textos "imitantes" cos "imitados". Esta estratexia de "espellos", loxicamente, é superada de forma puntual por algunha achega[4], pero a tese dominante espallou a súa forza doutrinaria e así, a día de hoxe, non é raro que a lírica dos *trouvères* se vexa relegada en "importancia" con respecto á épica ou á materia artúrica no canon académico francés e no eido científico xeral[5].

A hipótese que propoñemos hoxe repousa na reflexión anterior e quere dialogar non só coas hipóteses interpretativas dos estudosos que nos precederon, senón tamén establecer, a partir de certos acontecementos poéticos que consideramos probas, a hipótese de que Chrétien de Troyes e Conon de Béthune tiveron a ocasión de dialogar sobre o código da *fin'amor* que comezaba a adquirir a súa especificidade *oilica* a partir, precisamente, da obra de Chrétien[6]. Esta hipótese pretende ampliar e substanciar a percepción que se ten da produción lírica de Chrétien; desexamos reflectir como, complementando o diálogo cos trobadores occitanos que abrolla de forma intertextual en *Amors m'a tolu a moi*[7], Chrétien deseña en *Amors tençon et bataille*

---

de ses strophes lyriques il est un excellent imitateur des troubadours.(...). Quant aux thèmes, il convient de faire à leur propos quelques remarques qui ne sont pas valables seulement pour Chrétien de Troyes. Ils sont maladroitement mis en oeuvre; dans ces deux chansons, les idées se suivent sans logique. Il y règne un beau désordre. Le poète ne connaît pas encore l'art de la composition" (os subliñados son nosos). Tamén é certo, como sinala M. Tyssens, "Les deux chansons de Chrétien de Troyes: propositions nouvelles", *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova: Programma, 1993, vol. I, pp. 195-206 (p. 197), que, anos máis tarde, Frappier matizaría estas duras afirmacións.

4 G. Zaganelli, *Aimer, sofrir, joïr: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1982.

5 Poden servir de exemplos clarificadores as seguintes referencias electrónicas: a) na páxina de Gallica da BNF, onde se dá unha sucinta definición da figura de Chrétien de Troyes non se alude en ningún momento á súa faceta de compositor de *chansons d'amour*, destacando unicamente e de forma profusa a súa faceta de novelista (http://gallica.bnf.fr./themes/LitMAm.htm); b) no proxecto que desenvolven as universidades de Ottawa e a de Nancy, o "DÉCT: Dictionnaire Électronique de Chrétien de Troyes, http://www.atilf.fr./dect, LFA / Université d'Ottawa, ATILF/Nancy Université", se non erramos, nese dicionario son deixadas de lado as palabras que constrúen o universo poético das súas *chansons*.

6 Neste sentido, seguimos o método popperián, entrar en conflito coas teses que nos preceden: "para que una teoría nueva constituya un descubrimiento o un paso adelante, es menester que entre en conflicto con su predecesora; esto es, es menester que lleve al menos a algunos resultados conflictivos", K. Popper, *El mito del marco*, p. 30. Tendo en conta que todos os estudosos empregamos as armas da hermeneútica á hora de situar de forma correcta o texto poético, deberemos asumir e aceptar que a demostración da nosa hipótese pode basearse nun erro hermeneútico. Ao mesmo tempo, "siempre hay que asumir (...) el riesgo menos importante de ser objeto de una comprensión o un juicio erróneos", K. Popper, *El mito del marco*, p. 35.

7 A este respecto, véxanse as seguintes referencias, A. Roncaglia, "Carestia", *Cultura Neolatina*, XVIII, 1958, pp. 121-137; C. Di Girolamo, "Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes", *Medioevo Romanzo*, nº 9, pp. 17-26; L. Rossi, "Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia", *Vox Romanica*, nº 46, pp. 26-62; L. Rossi, "Carestia, Tristan, les troubadours et le modèle de Saint-Paul: encore sur *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664)", in N. Henrard – P. Moreno – M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman*, Bruxelles: De Boeck, 2001, pp. 403-419.

un diálogo con algúns dos seus contemporáneos discutindo os contornos que nas súas cancións adquire a *fine amour*[8].

1. As referencias cronolóxicas

1.1. Os autores

1.1.1. Chrétien de Troyes

Comecemos con Chrétien de Troyes. Existe unanimidade na tradición científica nun feito: as súas *chansons*, as dúas que se lle poden atribuír con certeza, son as primeiras que trasladan a materia amorosa da lírica occitana á lírica d'oïl. Pero, cando comeza esa actividade? A meirande parte dos estudosos consultados coincide en situar os inicios da súa actividade a partir de 1160 e as conxecturas procuran iluminar a escuridade que envolve os seus primeiros pasos. Así, para Shulze-Busacker o cerne do seu saber literario repousa no acceso a autores clásicos (Salustio, Lucano, Séneca, Maximino, Ovidio, Horacio, Virxilio) na cidade de Orléans, onde estes autores eran ensinados, ao redor dos anos 1150-1160[9].

De forma totalmente contraria, ou cando menos en gran medida contraria, anos antes, Birge Vitz postulara que o acceso ao saber por parte de Crestien, así como as diversas referencias e alusións literarias contidas na súa obra en prosa, responden antes a un saber de tipo oral que a un saber de natureza escriptural[10]. Sexa como sexa, coidamos que non son incompatibles ambos tipos de formación, tendo en conta, iso si, a importancia da

[8] A nosa hipótese traslada á figura de Chrétien o que acontece con Guilhem IX de Peitieu, o primeiro dos trobadores occitanos, na súa relación con Jaufre Rudel, tal como a deseñan C. Bologna e A. Fassò, *Da Poitiers a Blaia: Prima giornata del pellegrinagio d'amore*, Messina: Sicania, 1991, hipótese á que nos acollíamos (véxase X. Ron, "Les degrés", pp. 207-208 e nn. 46-48) co mesmo grao de prevención co que hoxe establecemos a hipótese que conduce este traballo. Dita hipótese consistía en considerar *Pro ai del chan essenhadors* un *contrafactum* lexicolóxico e ideolóxico do pensamento estético e poético de Guilhem IX. Os argumentos intertextuais permitían pensar en que "la lontanza d'Amore [...] e insomma proprio la selezione lingüística, che è contemporaneamente lessicale e ideologica, che Jaufre compie nell'identificazione di un proprio ruolo entre la traditio occitanica, <u>sono condizionate dalla necessità di reagire ad una posizione espressa in precedenza</u>" (p. 16; o subliñado é noso). Pero Bologna e Fassò van máis aló e de forma totalmente acertada, ao noso entender, lanzan a seguinte cuestión: "visto che i documenti consentono di avanzare, pur con le necessarie cautele, l'ipotesi di un'antichità di Jaufre maggiore di quanto è per consuetudine accettato, <u>si può veramente escludere che mai, neppure in un'occasione, Guglielmo abbia potuto replicare al suo giovane, agguerrito antagonista</u>?" (p. 53; o subliñado é noso). O transfondo da nosa hipótese postula que Chrétien non é unha illa que só dialoga cos seus colegas occitanos, senón que tamén o fai con algúns dos incipientes e mozos representantes da nova lírica *d'oïl*.

[9] E. Shulze-Busacker, "La culture littéraire de Chrétien de Troyes", *Romania*, 487-488, 3-4, 2004, pp. 289-319.

[10] E. Birge Vitz, "Chrétien de Troyes: clerc ou ménestrel?", *Poétique*, nº 81, 1990, pp. 21-42.

dimensión oral da difusión, a *performance*, e a *mouvance* que xera dita canle de difusión e de recepción[11].

Semella que é a partir de 1160 –se ben Zai establece que as dúas *chansons* de atribución segura son de 1177[12]– que frecuenta a corte de Marie de Champagne, onde coñecería a Gace Brulé, Gautier d'Arras, Jehan le Nevelon entre outros; máis adiante frecuentaría a corte de Philippe de Flandre. Morre, segundo os indicios coñecidos, ao redor do lustro 1184-1190.

1.1.2. Conon de Béthune

Os datos máis certeiros sobre o autor seguen sendo os que dera a coñecer Wallensköld na súa tese de doutoramento en 1891 e que foron sintetizados polo propio estudoso no libriño que recolle as 10 chansons que se lle pode atribuír con seguridade[13].

O noso *trouvère* pertencía a unha ilustre familia de nobres, descendentes quizais dos condes de Artois. Desde Robert, alcumado "Faisseux", señor de Béthune, de Richebourg e de Carency, e "avoué de l'abbaye de Saint-Vaast" en Arras, morto en 1036, a dignidade de "avoué de Arras" acompañou aos cabezas de familia. Conon de Béthune foi o quinto fillo de Robert V, alcumado " Le Roux ", morto durante o asedio á cidade de Saint-Jean d'Acre en 1191, e de Adelaïde de Saint-Pol. Co seu avó, Guillaume I^{er}, logo do

---

[11] O certo é que, a pesar da moderación que introducimos na relación escrita-oralidade, existe en xeral nos estudosos unha forte tendencia a facer xirar a arte literaria e poético-musical de Chrétien de Troyes baixo o dominio case exclusivo da escrita. Así, un autor como L. Rossi, "Carestia, Tristan,", p. 403, afirma que as dúas *chansons* de Chrétien de Troyes desenvolven "un véritable manifeste poétique développant une nouvelle théorie de l'amour <u>et de l'écriture</u> qui n'est pas sans prendre le contre-pied de la *fin'amor* troubadouresque d'une part et de la passion tristanienne de l'autre" (o subliñado é noso).

[12] M.-C. Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes*, Édition critique avec introduction, notes et commentaires, Berne-Frankfort, 1974, pp. 159-160, "par sa thématique, par les idées exprimées, les deux chansons R. 121 et R. 1664 ont été vraisemblablement composées à l'époque du Lancelot (et d'Yvain), c'est-à-dire vers 1177 et selon toute probabilité à la cour lettrée de Marie de Champagne, fille aînée d'Aliénor d'Aquitaine". A hipótese de Zai choca coa ausencia de probas documentais reais. A data de R. 121 (RL 39,1) vese arrastrada pola de R. 1664 (RL 39,2), quizais a *chanson* máis estudada por representar a súa textualidade un probable intertexto que recolle o diálogo de Chrétien con Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn (véxase a bibliografía referida en n. 7). Considerando que Raimbaut morre o 10 de maio de 1173, os estudosos situaron a creación da *chanson* RL 39,2 ao redor dos anos 1171-1172. No tocante a esta data, Zai refire "le terminus ante quem serait-il 1173, date de la mort de Raimbaut, rien ne permet de l'affirmer, car Chrétien de Troyes a pu s'opposer à la conception amoureuse de Raimbaut même après le décès de celui-ci" (p. 160). Tratase dunha reflexión prudente. No entanto, en base aos datos que ofrece Zai non recoñecemos ningún argumento textual real e constrinxente que ligue o proceso creativo RL 39,1 ao de *RL* 39,2 e moito menos que se teñan que encadrar, de forma necesaria, no ano 1177. Nada impide unha composición distanciada no tempo e con referentes textuais diferentes.

[13] A. Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune, trouvère artésien de la fin du XII^{e} siècle*, Helsingfors, 1891, Paris: Champion, 1968 (os datos biográficos ocupan as pp. III-VII). Os diferentes datos de Wallensköld foron asumidos por Frappier, *La poésie lyrique*, pp. 123-140.

casamento deste con Clémence d'Oisi, neta de Ade de Hainaut, a casa de Béthune quedou emparentada á casa de Hainaut e Flandre. A primeira documentación é de 1180/1181 nunha doazón de seu pai á abadía de Saint-Jean-Baptiste de Choques. Nesa mesma época, segundo Wallensköld, Conon "a dû séjourner à la cour de France, puisque, dans une de ses chansons (III, 5-14)[14], il raconte comment les " Français ", la reine (Alix de Champagne) et son fils (Philippe-Auguste) en tête, ont blâmé son langage artésien en présence des Champenois et d'une certaine "Comtesse", dans laquelle il est facile de reconnaître la célèbre Marie de Champagne, fille de Louis VII et d'Éléonore d'Aquitaine"[15]. Frappier anota que a *chanson* en cuestión se compuxo cando se celebraba a voda entre Philippe-Auguste e Isabelle de Hainaut[16]. En 1189 participou na III Cruzada, de onde regresa probablemente con Philippe-Auguste en 1191. O 23 de xaneiro de 1200, crúzase de novo. Nesta IV Cruzada desenvolve un importante papel como diplomático e como orador. En 1204 asiste á segunda toma de Constantinopla "et à l'avènement de Baudouin de Flandre sur le trône de l'empire grec, Conon fut promu grand-maître de la garde-robe impériale ou "protovestiaire""[17]. Poucos datos se posúen sobre el despois de 1209, pero, como anota Wallensköld, "après que le nouvel empereur, Pierre de Courtenai, eut été fait prisonnier par le despote d'Épire, Théodore l'Ange (en 1217), Conon de Béthune occupa, sous la régence de Yolande de Flandre, femme de Pierre de Courtenai, le poste de "sénéchal", et qu'à la mort de l'impératrice Yolande (août 1219), les barons élirent Conon "bail" ou régent de l'Empire"[18]. Morre o 17 de decembro de 1219 ou de 1220. En calquera caso, en xuño de 1221, o novo emperador Robert de Courtenai nunha carta outórgalle o epíteto de *bonae memoriae*. Segundo Frappier, Conon tería renunciado a escribir cancións corteses logo de facerse cruzado en 1200. No entanto, chegáronnos dous selos de Conon, un de 1202 e outro de 1212: o de 1202 representa a Conon vestido de cabaleiro, de xeonllos fronte a súa dona e unha lenda enriba do cabaleiro que pon: "Merci". O selo de 1212 representa no seu centro un enorme corazón hipertrofiado...., quen sabe se pola traizón –infidelidade– da súa dona, aspecto que puido verificar logo de volver da III Cruzada. Esta simboloxía, en calquera caso, pode representar un aspecto tanto do pasado como do presente. No entanto, temos fortes sospeitas para pensar que as cancións de amor van desde o abano que se estende entre 1180 e 1200.

---

[14] Refírese á *chanson* RL 50,8 (R 1837) *Mout me semont amors que je m'en voise*. Ed. crit. Wallensköld, *Les chansons de Conon*, nº 3, p. 5.

[15] Wallensköld, *Les chansons de Conon*, pp. IV-V.

[16] Frappier, *La poésie lyrique*, p. 124; a data, segundo A. Luchaire, *Philippe-Auguste et son temps (1137-1226)*, Paris: Librairie Jules Tallandier, 1902, Collection Monumenta Historiae Lavisse (reeditado por Librairie Hachette, 1950), é o 28 de abril de 1180.

[17] Wallensköld, *Les chansons de Conon*, p. VI.

[18] Wallensköld, *Les chansons de Conon*, pp. VI-VII.

1.2. O contexto histórico-xeográfico

Centralidade da corte de Marie de Champagne, como queren algúns estudosos, como Lejeune, ou horizontalidade no reparto de funcións á hora de ser creadora e difusora da lírica oílica e conectora coa occitánica coas cortes do Hainaut e da Alsacia? Este é un dilema que pode ser interesante, se ben non esencial para o propósito exacto que nos guía, xa que a dialoxía e a relación intertextual sortean este tipo de xerarquía. Zaganelli non deixa de resumir e sintetizar as achegas dos seus predecesores e de avanzar a súa propia predisposición en considerar unha relación compartida entre as rexións de Champagne e de Flandres, lanzando a hipótese cando menos de que entre as dúas rexións "doveva esistere una rete reale di interscambi"[19]. Pero non queremos deixar de sinalar a observación de Bezzola, citada por Zaganelli, de que existe unha contraposición espacial na contía de troveiros da primeira xeración adscribibles aos espazos FLANDRES-ARTOIS-PICARDIE, superior á que se pode recoller na zona de CHAMPAGNE[20].

Esta contraposición, en principio, unicamente relevante para os amantes da *préexcellence* local, pode agochar outras connotacións que inflúen na percepción do feito literario e que resumimos na seguinte cuestión: pode a contraposición xeográfica ir acompañada dunha contraposición ideolóxico-literaria no tocante ao concepto da *fin'amor* e da súa conceptualización poética? A relación dialéctica que hoxe desenvolvemos entre Conon e Chrétien permite adiantar unha resposta afirmativa.

2. O corpus

No que segue só citamos as *chansons* directamente consideradas e estudadas para este traballo. Tivemos en conta unicamente as composicións que podemos atribuír con certeza ou bastante probabilidade aos autores en cuestión. Na base do que ofrecemos está un *Repertorio da Lírica dos Trouvères* que figurará como material de apoio da tese de doutoramento que realizamos sobre a intertextualidade na lírica dos trobadores. O punto de partida foi o repertorio de Linker[21]. E sobre el fomos complementando e actualizando todo tipo de información bibliográfica e engadimos elementos históricos e biográficos –ausentes en Linker.

Chrétien de Troyes (1160-1185/1190)
Das 5 chansons que os manuscritos lle atribúen, 2 son as seguras:
RL 39,1 (R 121) *Amors tençon et bataille*[22].

[19] Zaganelli, *Aimer, sofrir, joïr*, pp. 11-23 (p. 13).

[20] Zaganelli, *Aimer, sofrir, joïr*, p. 12.

[21] R.W. Linker, *A Bibliography of old French Lyrics*, Mississipi: Mississipi, Romance Monographs, 1979 (= RL).

[22] Ed. crit. Zai, *Les chansons courtoises*, nº 1, pp. 57-62; S.N. Rosenberg e H. Tischler, *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Paris: Librairie Générale Française, 1995, nº 88, pp. 352-356; comentarios

RL 39,2 (R 1664) *D'Amors, qui m'a tolu a moi*[23].

Conon de Bethune (...1180-1219/1220)
10 textos de atribución segura.
RL 50,5 (R 629) *Chanson legiere a entendre* [24].
RL 50,7 (R 1623) *L'autrier un jor aprés la saint Denise*[25]

<u>Outros autores considerados</u>:

Blondel de Nesle (1170-1200/1210)
24 textos de atribución segura.
RL 24,2 (R 620) *A l'entrant d'esté, que li tans conmence* [26].
RL 24,5 (R 482) *Bien doit chanter cui fine amour adrece*[27].
RL 24,10 (R 1618) *En tous tans que vente bise*[28].
RL 24,12 (R 1495) *Li plus se plaint d'Amours, maiz je n'os dire*[29].

Chastelain de Couci (1170-1203)
7 textos de atribución segura; 6 de atribución posible; de entre as dubidosas consideramos unha.
RL 38,17 (R 1982) *Quant voi venir le bel tanz et la flour* (dubidosa)[30].
RL 38,18 (R 125, R 127) *Tant ne me sai dementer ne complaindre*[31].

Gace Brulé (1180-1212)
78 textos entre os de atribución segura e posible
RL 65,56 (R 187) *Pensis d'amours vueill retraire*[32].
RL 65,64 (R 1638) *Quant je voi la noif remise*[33]

---

ecdóticos e editoriais en M. Tyssens, "Amors tençon et bataille (R.-S. 121)", *Cultura Neolatina*, LXII, 1-2, 2002, pp. 19-41, que, ademais, altera a orde das estrofas III-IV, volvéndose IV-III, circunstancia que non compartimos; estudos dos rimantes en G. Santini, "Il lessico rimico di Chrétien de Troyes tra lirica e romanzo: la canzone *Amors tençon et bataille*", *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Anatole Pierre Fuksas, Roma: Viella, 2007, pp. 139-170, quen tampouco comparte a inversión estrófica realizada por Tyssens.

[23] Ed. crit. Zai, *Les chansons*, nº 2, pp. 75-80.

[24] Ed. crit. A. Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune, trouvère artésien de la fin du XIIe siècle*, Helsingfors, 1891 (CFMA 24, Paris, 1921), nº 1, pp. 1-2 ; Rosenberg-Tischler, *Chansons des trouvères*, nº 93, pp. 372-374.

[25] Ed. crit. Wallensköld, *Les chansons de Conon*, nº 9, pp. 15-16.

[26] Ed. crit. L. Wiese, *Die Lieder des Blondel de Nesles*, GRL V, Dresden, 1904, nº 1, pp. 117-119; P. Tarbé, *Les oeuvres de Blondel de Nesles*, Reims, 1862, nº 2, pp. 4-5.

[27] Wiese, *Die Lieder*, nº 3, pp. 121-124; Tarbé, *Les oeuvres*, nº 6, pp. 13-14.

[28] Wiese, *Die Lieder*, nº 16, pp. 153-154; Tarbé, *Les oeuvres*, nº 15, pp. 31-32 ; Rosenberg / Tischler, *Chansons des trouvères*, nº 91, pp. 364-366.

[29] Wiese, *Die Lieder*, nº 7, pp. 132-134); Tarbé, *Les oeuvres*, nº 19, pp. 39-40.

[30] Ed. crit. A. Lerond, *Chansons attribuées au Chastelain de Couci, Édition Critique*, Paris: Presses Universitaires, 1964, nº 23, pp. 169-170.

[31] Ed. crit. Lerond, *Chansons*, nº 13, pp. 115-117.

[32] Ed. crit. H. Petersen Dyggve, *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Mém. Soc. Néophil. de Helsinki, XVI, Helsinki, 1951, nº 19, pp. 254-257.

[33] Ed. crit. Petersen Dyggve, *Gace Brulé*, nº 6, pp. 209-212.

RL 65,69 (R 772) *Quant voi la flor botoner*[34]

Le Vidame de Chartres (1180-1204)
5 de atribución segura:
RL 262,3 (R 663) *D'Amours vient joie et honours ausiment*[35]

Hugues de Berze (...1183/1184-1220/1221)
4 de atribución segura, 4 probable ou dubidosa, de entre elas consideramos unha**:**
RL 117,8 (R 1297), *Qant voi le tans felon rasouagier*[36].

3. A construción da hipótese dialóxica

3.1. Os rimantes en –ise

A medida que avanzamos na lectura e interpretación dos textos dos autores coñecidos como da primeira xeración de *trouvères* un aspecto emerxía: ninguén –que nós saibamos– anotara a relación rimática entre un texto de Chrétien (RL 39,1) e outro de Conon (RL 50,7).

	CRESTIEN RL 39,1	**CONON** RL 50,7	
		Saint-Denise	1 I
2 I	*prise (1)*[37]	*prise (1)*	8 I
4 I	*franchise*	*franchise*	8 III
5 I	*mise*	*mise*	6 II
7 I	*prise (2)*	*prise (2)*	8 II
		desconfise	1 II
		justise	3 II
		assise	3 III
2 II	*faintise*	*faintise*	6 III
4 II	*aprise*	*aprise*	6 I
5 II	*servise*	*servise*	1 III
7 II	*guise*	*guise*	3 I

[34] Ed. crit. Petersen Dyggve, *Gace Brulé*, nº 3, pp. 198-202.

[35] Ed. crit. H. Petersen Dyggve, "Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles. XXII. Chansons du vidame de Chartres", *Neuphilologische Mitteilungen*, 46, 1945, pp. 21-55 (pp. 21-24).

[36] Ed. crit. L. Barbieri, *Le liriche di Hugues de Berzé*, Milano: Edizioni C.U.S.L., 2001, nº 8, pp. 281-284.

[37] Os dous rimantes *prise* xogan coa homofonía entre a forma do verbo *prendre*(1) (coller, captar...) e *précier*(2) (que presenta dúas acepcións no francés medieval, "apreciar", "poñerlle prezo a algo"; nas nosas *chansons* é a primeira acepción a que interesa).

Os 8 rimantes que Chrétien emprega nas estrofas I-II (coblas doblas) son todos eles empregados tamén por Conon que, ademais, amplía a nómina de rimantes en 4 máis. Simple coincidencia? Para tratar de eliminar esta posibilidade fíxose preciso comprobar se entre os *trouvères* da primeira xeración os 8 rimantes comúns a Chrétien-Conon eran reutilizados por eles.

O primeiro paso consistiu en ver a incidencia das rimas en –*ise*. A conclusión, desde o punto de vista cuantitativo, é orientadora:

	Chrétien	**Conon**	**Blondel**	**Chastelain**	**Gace**	**Vidame**	**HBerze**
chansons	2	10	24	14	78	5	8
-*ise*	1	1	4	2	3	1	1
%	50%	10%	16,66%	14,28%	3,84%	20%	12,5%

En total, sobre un *corpus* de 141 textos de 7 autores, a rima en –*ise* figura en 13 *chansons* (9,22%)[38]. Unha cantidade o suficientemente baixa como para minimizar as conclusións de Santini cando conclúe a súa análise sobre os rimantes de Chrétien: "molti di rimanti accolti in *Amors tençon et bataille* si possono confrontare con forme molto usate già nella poesia d'*oc* ed hanno larga diffusione anche nella poesia d'oïl"[39]. Minimizar porque é preciso fuxir da xeralización que achega a análise cando opera no macronivel. Para que os datos collan un perfil propio é necesario descender ao nivel relacional que achega a cronoloxía dos primeiros *trouvères* aquí considerados: 1175-1200. E nese nivel relacional só 13 textos empregan rimantes en –*ise*.

Pero cómpre avanzarmos na análise. O segundo paso foi ver se os 8 rimantes de Chrétien-Conon figuran nos outros 11 textos considerados. Esta é a táboa que podemos ofrecer[40]:

---

[38] As *chansons* con rimantes en –*ise* son as indicadas máis arriba. As únicas do elenco que non empregan rima en –*ise* son RL 39,2 e RL 50,5. Sobre as rimas en –*ise*, Santini, "Il lessico rimico", pp. 142-143, afirma que é "più difficile stabilire il confronto per quanto riguarda l'uso dei rimanti in *ise* e in *ie*, dal momento che nelle serie francesi confluiscono forme che in provenzale appartengono a rime diverse (per *ise* si dovranno confrontare almeno *iza* e *eza*, per *ie*, *ia*, *ida*, *uda*, ecc.). Tutttavia, in relazione alla rima *ise*, si potrà notare che *guiza* è il rimante più frequente della rima provenzale *iza* e che *preza*, *meza*, *franqueza* e *apreza* sono ben attestati tra quelli en eza, mentre sono rarissimi i corrispondenti dei francesi *servise* (servici) e *faintise* (fantisa);(...)" (pp. 142-143).

[39] Santini, "Il lessico rimico", p. 141.

[40] Nunha primeira redacción deste traballo ofreciamos en apéndice o repertorio completo dos versos onde figuran os rimantes en –*ise* asociados alfabeticamente co fin de achegar algunhas reflexións sobre a relevancia de certas estratexias textuais en posición de final de verso derivadas da oralidade que soporta a difusión das *chansons*. No entanto, facelo implicaba superar o espazo concedido para a formulación do traballo que hoxe presentamos; por iso, renunciamos á súa publicación neste traballo.

	24,2	**24,5**	**24,10**	**24,12**	**38,17**	**38,18**	**65,56**	**65,64**	**65,69**	**117,8**	**262,3**
aprise				X	X			X			X
faintise	X			X	X	X	X			X	X
franchise				X						X	X
guise							X	X	X	X	X
mise		X					X	X	X	X	X
prise (1)	X		X	X							X
prise (2)			X	X			X				X
servise	X			X			XX		X	X	X
totais	**3/8**	**1/8**	**2/8**	**6/8**	**2/8**	**1/8**	**5/8**	**3/8**	**3/8**	**5/8**	**8/8**
NOVOS											
assise	X	X			X				X		
atise						X					X
bise			X			X					
blandise											X
brise								X			
conquise						X	X				X
convoitise		X									X
devise			X				X	X	X	X	XX
emprise		X					X				X
enquise							X				
entremise									X		
eslise				X							X
esprise			X				X				X
juïse							X		X		
justise		X							X		X
pramise							X				
remise								X			X
requise			X	X	X		X			X	
sorquise											
souprise			X								
tramise		X									

Tal como se pode comprobar na primeira parte da táboa, só atopamos outro *trouvère* que empregue os 8 rimantes en cuestión: Le Vidame de Chartres (RL 262,3). Séguenlle Blondel de Nesle (RL 24,12), con 6 rimantes coincidentes e logo Gace Brulé (RL 65,56) e Hugues de Berzé (RL 117,8) con 5 rimantes coincidentes. De entre estes tres últimos *trouvères* o que acusa

unha relación máis evidente é Blondel de Nesle, xa que emprega o recurso equívoco que permite a homofonía do rimante *prise*. Dita estratexia tamén se dá na *chanson* de Le Vidame de Chartres. Podemos concluír que os 8 rimantes que asocian a Conon con Chrétien son reutilizados por un único autor na súa integridade e respectando o xogo equívoco con *prise*[41]. A lectura que realizamos desta relación privilexia o diálogo Conon-Chrétien ao que se une Le Vidame para dar a súa visión sobre o tema que confronta a Conon de Béthune con Chrétien de Troyes.

3.2. Chançon legiere /vs./ Fols cuers legiers

Para tentar demostrar a anterior reflexión confrontaremos o mesmo texto de Chrétien (RL 39,1) con outro texto de Conon (RL 50,5):

Chrétien de Troyes (RL 39,1, III-IV)	Conon de Béthune (RL 50,5, I-II)
Nuns, s'il n'est cortois et sages,	Chançon *legiere* a entendre
ne puet d'Amors riens aprendre;	Ferai, car bien m'est mestiers
Mais tels en est li usages,	*Ke chascuns le puist aprendre*
Dont nus ne se seit desfendre,	Et c'on le chant volentiers;
Q'ele vuelt l'entree vandre:	Ne par autres messaigiers
Et quels en est li passages?	N'iert ja ma dolors mostree
Raison li covient despandre	A la millor ki soit nee.
Et mettre mesure en gages.	
Fols cuers legiers ne volages	Tant est sa valors doblee
Ne puet rien d'Amors aprendre.	C'orgeus et hardemens fiers
Tels n'est pas li miens corages,	Seroit, se je ma pensee
Qui *sert senz merci atendre.*	Li descovroie premiers;
Ainz que m'i cudasse prendre,	Mais besoins et desiriers
Fu vers li durs et salvages;	Et çou *c'on ne puet atendre*
Or me plaist, senz raison rendre,	Fait maint <u>hardement</u> emprendre.
K'en son prou soit mes damages.	

onde percibimos que se dá unha confrontación dialéctica entre as normas que Chrétien establece para entrar de forma correcta na morada de Amor. A confrontación quedaría evidenciada no cualificativo *legier / legiere*, resultando que para Chrétien ese trazo, equiparable a inconstancia, non só é incompati-

[41] Os datos que recollemos na táboa permiten, unha vez máis, minimizar as conclusións de Santini, "Il lessico rimico", p. 143: "Nella lirica trovierica, i rimanti in *ise* della canzone sono certamente tra i più comuni della serie, *prise*, *mise*, *franchise*, *servise*, *guise*, *faintise* e *aprise* compaiono infatti tra i primi dieci lemi in ordine di frequenza". Os resultados, cando operamos con criterios de relevancia cronolóxica, recolocan na súa xusta dimensión as observacións xeralizadoras do macronivel rimático e, como se verá no desenvolvemento da nosa hipótese, permiten detectar relacións intertextuais. Non obstante, no que se refire ao eido da textualidade lírica das *chansons* de Chrétien de Troyes, resulta interesante a análise que realiza Santini ao confrontar os rimantes que figuran nas dúas *chansons* e os que figuran nos seus *romans*.

ble co recto comportamento “cortois et sages” , senón que invalida calquera proceso de refinamento e de aprendizaxe de Amor. Todo o contrario, Conon relaciona ese trazo coa “entendibilidade” á hora de comunicar a súa dor. Pero, ao facelo, marca un sendeiro que o afasta de Chrétien: sendo consciente de que actúa con orgullo e ousadía –non exentos dun trazo positivo–, Conon quere facer unha canción coa que comunicar o seu amor/dor e, de forma implícita, requirir o ben de amor para calmar “besoins et desiriers”. Dita comunicabilidade do amor/dor representa unha ruptura do *celar*. A discreción estoura mentres resoa o canto amoroso, xa que, se as chaves comunicativas empregadas son doadas, os *entendens* poderán “entender” quen é a destinataria do amor/dor do namorado[42]. Mentres, Chrétien serve sen agardar “merci”, e exalta os valores da firmeza, da constancia, da cortesía e do saber, insistindo en que unha vez que entrou en Amor, a pesar da segura morte de amor, non desexa que ninguén lle indique a saída e que nunca “cambiará” de dona:

> D’amors ne sai nule issue,
> Ne ja nus ne l’a m’en die.
> Müer puet en ceste mue
> Ma plume tote ma vie,
> *Mes cuers n’i müerat mie*;
> S’ai g’en celi m’atendue
> Que je dout que *ne m’ocie*,
> Ne por ceu cuers ne remue.
> (RL 39,1, VI)

En que contribúe La Vidame de Chartres nesta polémica literaria? Pensamos que tempera os argumentos e anuncia unha vía intermedia entre a constancia plena e o abnegado servizo sen recompensa de Chrétien e a renuncia de Conon. Comprobarémolo citando a última estrofa e a fiinda de RL 262,3:

> Dame, merci vos requiert franchement,
> que nule riens ne me fait covoitise
> *tant con avoir vostre amour, que j’atent*
> *et atendrai jusqu’au jour dou joÿse*.
> Si savez bien qu’ainz ne fustes sorquise
> d’amer par moi *ne mon fol hardement*:
> qui son seignor prie outrageusement,
> il doit bien perdre en sa fole blandise.

---

[42] De feito, tal como dan a entender os versos “La me sosvint de gent de male guise / ki m’ont mis sus mençoigne a entïent:/ ke j’ai chanté des dames laidement;/ mais il n’ont pas ma chanson bien aprise: / je n’en chantai fors d’une solement, / qui bien forfist ke venjance en fu prise.” (RL 50,7, I 3-8), é posible a anterioridade cronolóxica da chanson RL 50,5, e que, debido ao seu carácter polémico, esta tivese desencadeado respostas por parte de seus colegas *trouvères*. RL 50,7 sería, neste sentido, unha defensa e unha aclaración a eses outros ataques.

Ne vos pri pas, dame, trop baudement,
mais mout a trait et paoreusement
vos ai, espoir, aucune foiz requise.

Ao igual que Chrétien, anuncia a espera do amor, mesmo ata o día do xuízo final, como pon de relevo a hipérbole. Pero existe esperanza da chegada dese ben agardado. Aí hai unha diferenza, cremos nós, con Chrétien. A esperanza é seguir o recto comportamento cortés: requirir o ben sen vulnerar as normas da cortesía. De aí que, de forma contraria a Conon, ao que pode sinalar co sintagma "fol hardement", Le Vidame declara que sempre solicitou mercede de forma medosa.

4. Conclusión: Conon dialoga con Chrétien

Os datos poñen de relevo que *Amors tençon et bataille* (RL 39,1; R 121) de Chrétien contén no seu interior aspectos que permiten sentar como hipótese a existencia dunha relación dialóxica directa entre a súa produción poética e a de Conon de Béthune que se podería manifestar, por unha banda, nos rimantes en *–ise* de *L'autrier un jor aprés la saint Denise* (RL 50,7; R 1623)[43] e, pola outra, na relación dialéctica que establecemos con *Chanson legiere a entendre* (RL 50,5; R 629), unindo a intermediación de Le Vidame de Chartres (*RL 262,3*). A *chanson* RL 50,7, como indicaba Frappier, é unha canción de amor que polemiza cos seus "détracteurs, à ceux qui blâment sa conduite, et il honnit une fois de plus sa dame infidèle; mais d'autre part, il célèbre son nouvel amour pour une dame qui, dit-il, est "la meilleure du royaume de France, et même du monde""[44]. Chrétien, como vimos no apartado anterior, anuncia que nunca mudará de intención cara á persoa onde puxo a súa esperanza. Todo o oposto a Conon, tanto nesta última canción (RL 50,7), onde alude a un cambio de dona, como na canción onde opta por romper coa convención da discreción amorosa (RL 50,5). Le Vidame, pola súa banda, segue o camiño de Chrétien pero coa esperanza de acadar o ben requirido, xa que mantén todas as prevencións que require o comportamento cortés.

Por iso, a nosa hipótese, como Popper desexaba, é crítica, xa que demanda unha revisión das ideas adquiridas até o de agora sobre a produción poético-

---

[43] Un aspecto que permite estreitar aínda máis a relación entre a *chanson* de Chrétien e a de Conon é o feito de que ambas empreguen o mesmo armazón rimático: **a b a b b a b a** (número de esquema 902, que non é dos máis frecuentes na lírica dos *trouvères*; véxase U. Mölk / Fr. Wolfzettel, *Répertoire Métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1972, esquemas nº 902,14 (RL 50,7; vv. decasílabos maculinos (rima **b**) e femininos (rima **a**)); nº 902,39 (RL 39,1; vv. heptasílabos femininos). A este respecto, a chanson de Le Vidame aproxímase bastante, xa que presenta a estrutura **a b a b b a a b** (esquema nº 860,30). O parentesco de rimas é absoluto coa chanson de Conon, xa que ambas empregan as rimas *–ent* e *–ise*, pero se en Conon a rima **a** é en *–ise* en Le Vidame é en *–ent* e a rima **b** é en *–ent* e *–ise*, respectivamente. Como vemos varios indicios estruturais, amais da dialéctica, apoian a nosa hipótese relacional.

[44] Frappier, *La poésie lyrique*, pp. 136-137.

musical de Chrétien na súa relación cos demais *trouvères*. A relación directa entre Conon e Chrétien é sentida polos estudosos coma un imposible: "I rapporti tra Conon e la cultura poetica del suo tempo non si esauriscono qui. Oltre agli interlocutori occitanici ed oitanici appena citati, è strano che non sia mai uscito il nome di Chrétien de Troyes. A questo proposito vale la pena di prendere in considerazione un'altra lirica di Conon RS. 1128, *Se raige et derverie*"[45]. Ou, se se produce, como suxire a última parte da reflexión de Schiassi, é de forma indirecta, a través da canción *Se rage et derverie* (RL 50,9; R 1128)[46]: "di conseguenza non si può escludere che avesse presente il dialogo a tre fra 'Tristano' Raimbaut d'Aurenga, Bernart de Ventadorn e Chrétien de Troyes"[47].

Os indicios estruturais e textuais permiten avanzar a hipótese de que a produción poética de Conon contén algo máis que simples ecos da produción de Chrétien. Mesmo avanzamos a hipótese de que é probable a creación dun diálogo sobre a esencia amorosa da lírica que se ía consolidando nas cortes de Champagne, de Flandre, do Hainaut, da Picardía, etc. É mesmo posible que a polémica eclosionara logo do matrimonio de Philippe-Auguste e Aliénor de Aquitania, en 1180, momento no que Conon experimentou como a raíña (Alix de Champagne) e seu fillo (Philippe-Auguste) facían mofa do seu falar e que deu lugar á *chanson* RL 50,8. A cronoloxía non impide que RL 39,1 de Chrétien sexa unha resposta á *chanson legiere* (RL 50,5), e que a raíz dese ataque viñese a defensa de Conon (RL 50,7) empregando todos os seus rimantes en –*ise* e a mesma estrutura rimática[48].

[45] G. Schiassi , "Per una nuova edizione di Conon de Béthune", *Interpretazioni dei Trovatori. Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999, Pàtron: Bologna, 2001, pp. 399-427 (p. 419; o subliñado é noso).

[46] Ed. crit. Wallensköld, *Les chansons de Conon*, nº 6, pp. 10-11.

[47] Schiassi, "Per una nuova edizione", p. 419.

[48] Zaganelli, *Aimer, sofrir, joïr*, pp. 178-193, non menciona en ningún momento a posibilidade de que Conon mantivese unha relación intertextual con Chrétien. O único autor enfatizado como polo de diálogo confrontativo é Gace Brulé. Agardamos que as probas hoxe presentadas permitan abrir novos sendeiros reflexivos para seguir debullando con máis claridade cales son os méritos literarios da lírica dos *trouvères*.

BIBLIOGRAFÍA

Birge Vitz, E., "Chrétien de Troyes: clerc ou ménestrel?", *Poétique*, nº 81, 1990, pp. 21-42.

Bologna, C. e Fassò, A., *Da Poitiers a Blaia: Prima giornata del pellegrinagio d'amore*, Messina: Sicania, 1991.

Di Girolamo, C., "Tristano, Carestia e Chrétien de Troyes", *Medioevo Romanzo*, nº 9, pp. 17-26.

Dragonetti, R., "Trois motifs de la lyrique courtoise confrontés avec les Arts d'aimer", in *"La musique et les lettres". Études de littérature médiévale*, Droz: Genève, 1986, pp. 125-168.

Frappier, J., *La poésie lyrique en France aux XIIe et XIIIe siècles*, Paris: Bibliothèque de la Sorbonne, 1949.

Lerond, A., *Chansons attribuées au Chastelain de Couci. Édition Critique*, Paris: Presses Universitaires, 1964.

Linker, R.W., *A Bibliography of old French Lyrics*, Mississipi: University, Romance Monographs, 1979. (= RL)

Luchaire, A., *Philippe-Auguste et son temps (1137-1226)*, Paris: Librairie Jules Tallandier, 1902, Collection Monumenta Historiae Lavisse (reeditado por Librairie Hachette, 1950).

Mölk, U. e Wolfzettel, Fr., *Répertoire Métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

Petersen Dyggve, H., "Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XIIe et XIIIe siècles. XIV. Identification de Noblet, ami de Conon de Béthune, Gace Brulé et Pierre de Molins", *Neuphilologische Mitteulungen*, XLIII, 1942, pp. 7-20.

—, H., "Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des XII^e^ et XIII^e^ siècles. XXII. Chansons du vidame de Chartres", *Neuphilologische Mitteilungen*, 46, 1945, pp. 21-55.

Petersen Dyggve, H., *Gace Brulé, trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki: Mém. Soc. Néophil. de Helsinki, XVI, 1951.

Popper, K., *El mito del marco común. En defensa de la ciencia y la racionalidad*, Barcelona: Paidós, 1997.

Ron Fernández, X.,"Les degrés du service amoureux existent-ils dans la lyrique occitane? Visions et révisions sur un lieu commun de la lyrique des troubadours", *Revue des Langues Romanes*, 2004, pp. 189-242.

Rosenberg, S.N. e Tischler, H., *Chansons des trouvères. Chanter m'estuet*, Paris: Librairie Générale Française, 1995.

Rossi, L., "Carestia, Tristan, les troubadours et le modèle de Saint-Paul: encore sur *D'Amors qui m'a tolu a moi* (RS 1664)", in N. Henrard – P. Moreno – M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman*, Bruxelles: De Boeck, 2001, pp.403-419.

—, "Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia", *Vox Romanica*, nº 46, pp. 26-62.

Santini, G., "Il lessico rimico di Chrétien de Troyes tra lirica e romanzo: la canzone Amors tençon et bataille", in *Parole e temi del romanzo medievale*, a cura di Anatole Pierre Fuksas, Roma: Viella, 2007, pp. 139-170.

—, "Per una nuova edizione di Conon de Béthune", *Interpretazioni dei Trovatori. Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999, Bologna: Pàtron, 2001, pp. 399-427.

Shulze-Busacker, E., "La culture littéraire de Chrétien de Troyes", *Romania*, 487-488, 3-4, 2004, pp. 289-319.

Tarbé, P. *Les oeuvres de Blondel de Nesles*, Reims, 1862.

Tyssens, M., "Amors tençon et bataille (R.-S. 121)", *Cultura Neolatina*, LXII, 1-2, 2002, pp. 19-41.

—, "Les deux chansons de Chrétien de Troyes: propositions nouvelles", *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova: Programma, 1993, vol. I, pp. 195-206.

Wallensköld, A. *Les chansons de Conon de Béthune, trouvère artésien de la fin du XIIe siècle*, Paris: Champion, 1968.

Wiese, L., *Die Lieder des Blondel de Nesles*, GRL V, Dresden, 1904.

Zaganelli, G., *Aimer, sofrir, joïr: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1982.

Zai, M.-C., *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes, Édition critique avec introduction, notes et commentaires*, Berne-Frankfort, 1974.

TESTES AD PROBANDUM CONTRA VELASCO PEDRIZ*

José António Souto Cabo
Universidade de Santiago de Compostela

1. Origens

Gonçalo Betotes e Teresa Eriz, condes de Deza, fundaram na primeira metade do século IX (926-936) o mosteiro de Carvoeiro nas margens do rio que dá nome ao antigo condado. Essa comunidade monástica sobreviverá durante mais de quinhentos anos até que em 1500, com a reforma da Ordem de S. Bento, aquele cenóbio ficou transformado em priorado anexo a S. Martinho Pinário de Santiago. O único elemento arquitectónico que subsiste daquele glorioso passado medieval é a igreja conventual levantada durante o período de apogeu no século XII. Este templo, situado numa paragem de beleza excepcional, constitui um dos melhores exemplos da arte românica peninsular e, junto com a obra do mestre Mateus, com a qual mantém um evidente diálogo, representa um prenúncio do gótico.

Os património documental gerado por essa instituição monástica terá sido transferido em inícios do século XVI para o arquivo de S. Martinho Pinário. A partir dessa altura, o cartulário de Carvoeiro seguiu a trajectória e vicissitudes do conjunto da documentação pertencente a esse mosteiro compostelano. Interessa notar o trabalho de inventariação levado a cabo ao longo dos séculos XVII e XVIII que hoje nos permite reconstruir o volume e características da colecção diplomática original, reparando em parte as baixas produzidas na sequência da desamortização dos bens eclesiásticos da primeira metade do séc. XIX. Os estudos de M. Lucas Álvarez evidenciaram que o núcleo documental de Carvoeiro conservado em S. Martinho contava com cerca de 675 exemplares, dos quais só 132 (19%) chegaram a nós em versões íntegras, sendo conhecidos os restantes apenas por extractos. Esse conjunto documental encontra(va)-se distribuído em três instituições[1]: o

* Agradeço a valiosa ajuda que me ofereceram Ricardo Gutiérrez Pichel (USC) e Xosé M. Sánchez Sánchez (ACS). Queremos também manifestar o nosso reconhecimento a D. José María Díaz Fernández, deão e arquivista da Catedral de Santiago. O seu generoso esforço e a certeira direcção converteram o Arquivo da Catedral de Santiago num modelo de gestão e serviço.

[1] As referências à colecção diplomática de Carvoeiro tomam como base os trabalhos de M. Lucas Álvarez, "La colección diplomática del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro", *Compostellanum*

Arquivo da Universidade de Santiago, o Arquivo Histórico Diocesano de Santiago e, em menor medida, o Arquivo Histórico Nacional de Madrid. Apesar de não muito abundante, distingue-se por contar com um grupo relativamente numeroso de espécimes dos séculos IX[2] (2 docs.), X (10 docs.) e XI (10 docs).

O espólio bibliográfico do cónego Antonio López Ferreiro, incorporado em tempos recentes no Arquivo da Catedral de Santiago, revelou a existência de um pequeno agregado de escrituras inéditas procedentes de Carvoeiro. Nesse conjunto identificámos um relatório de provas testemunhais em galego-português (ACS, LD 26/09)[3] que, pela provável cronologia (ca. 1261), vem a constituir o primeiro documento romance do arquivo da Sé de Compostela[4]. Essa atestação reúne os depoimentos de diversos indivíduos a favor dos direitos do cenóbio sobre os casais de Barro e Fontela situados na freguesia de Brués, no actual concelho ourensano de Boborás[5]. De acordo com o que se declara na *intitulatio*, o inquérito fora promovido por Pedro Domingues, representante do abade e do convento de Carvoeiro, para denunciar perante o juiz Garcia Fernandes que D. Vasco Peres ocupava impropriamente os casais citados[6]. O uso veicular do galego-português associado à localização espácio-temporal e tipologia deste escrito fazem com que encerre um interesse linguístico notável para a história da língua nas suas vertentes interna e externa.

A carta não exibe, naquilo que se conserva, qualquer tipo de indicação explícita sobre a data em que foi lavrada. Conquanto possamos atribuir essa circunstância à amputação do segmento inferior, não podemos esquecer que

---

II, 4, 1957, pp. 199-223; III, 4, 1958, pp. 291-308, 547-638 e *El archivo del monasterio de San Martiño de Fora o Pinario de Santiago de Compostela*, Sada: Ediciós do Castro,1999, vol. 2, pp. 924-1033.

[2] Situamos neste primeiro grupo o *Diploma de Quiza Gonteriquiz* que pertence, provavelmente, à segunda metade do séc. IX e não ao ano 788 (data que aparentemente consta no pergaminho). Segundo expomos num trabalho de próxima publicação, o território objecto de transacção económica localiza-se no NE da zona em que confluem os concelhos de Lalim e do Irixo e não na área duriense da Maia como propuseram E. Sáez – C. Sáez, "El documento de Quiza Gonteríquiz", *Signo*, 3, 1996, pp. 69-86.

[3] O suporte encontra-se mutilado segundo se evidencia pela suspensão abrupta do discurso na última linha do pergaminho. Portanto, a dimensão original do escrito era maior do que foi preservado.

[4] Com essa mesma procedência, o ACS custodia um aforamento (LD 26/08) que, em escrito apenso, exibe a data de 1262 (era 1300). Porém, trata-se de traslado de um original da primeira metade do séc. XIV. Os problemas de leitura, resultado da importante danificação do pergaminho, serão responsáveis por esse erro.

[5] O Arquivo Histórico da Universidade de Santiago custodia um documento de 1119 em que consta a venda que Ausenda e os filhos fizeram a Fernando Guterres de "ipsa ereditate nostra [..] in territorio Kastelle sutus monte Maurelin, discurrente ribullo Ouiniano logo predicto **Broes**, uilla quos uocitant **Funtanella** et suo quinione da Groua et allia en **Bario**" (M. Lucas Álvarez, "La colección", p. 284). Esses casais serão cedidos em 1217 ao mosteiro de Carvoeiro por Nuno Nunes (cfr. *infra*).

[6] O núcleo de Carvoeiro conta com um documento do mesmo género do ano 1246 (Lucas Álvarez, "La colección", pp. 559-560) mas ainda em registo latino.

se trata de uma carência frequente na documentação de natureza probatória[7], tipologia documental em que se insere este diploma. Apesar da ausência desse dado cronológico, será possível circunscrever o momento histórico em que o frade Pedro Domingues apresentou as provas testemunhais a Garcia Fernandes[8]. Precisamente a comparência histórica deste juiz é o dado que possibilita uma aproximação à cronologia do texto. Esse indivíduo ocorre com alguma frequência entre 1244 e 1260[9] desempenhando a sua actividade no extremo NW da actual província de Ourense, região em que se situam os casais objecto de desavença. Por outro lado, sabemos, graças a um extracto do séc. XVII, da existência de um documento de 1263 -hoje perdido- pelo qual o mosteiro de Carvoeiro veio a alcançar sentença favorável sobre a posse daqueles casais[10]. Todavia, desconhecemos o tempo que, a partir da interposição da demanda, demorou a produzir-se essa decisão judiciária e se foi Garcia Fernandes quem a expediu, já que este dado não consta no sumário. Ora bem, é provável que esse aresto não fosse emitido por ele mas por Afonso Peres já que este último intervém em 10 de Janeiro de 1263[11] como "juiz da terra" em Bieite (c. Leiro Ou), o que permite considerá-lo substituto de Garcia Fernandes. Se tal suplantação responde, como parece, à morte deste último, então teremos que considerar a existência de um intervalo maior do habitual entre a delação do mosteiro e a resposta judicial, por ventura adiada pelo falecimento do titular. Isto leva-nos a pensar no biénio 1260-1261 como cenário cronológico mais plausível para a elaboração dessa atestação apresentada por Pedro Domingues[12].

---

7 Trata-se de documentos cuja função é apenas consignar e perpetuar a memória de um acto ou facto jurídico sem o consubstanciar e que, por esse motivo, carecem total ou parcialmente das partes mais formulaicas, isto é, aquilo que indentificamos com o protocolo e/ou o escatocolo, segmentos onde, por via de regra, se integra a data.

8 Em vários documentos aparece concretamente nomeado como "juiz de Garavães" (c. Maside Ou).

9 Ele foi localizado nas colecções diplomáticas e nos anos que se citam a seguir: Osseira: 1244, 1245, 1248, 1251, 1260 (M. Romaní Martínez, *La colección diplomática de Santa María de Oseira (1025-1310)*, Santiago: Tórculo, 1989, pp. 509-510, nº 544; 518, nº 556; 560-561, nº 605; 619-620, nº 661; 824-825 nº 863); S. Clódio do Ribeiro: 1259 (M. Lucas Álvarez – P. Lucas Domínguez, *El monasterio de San Clodio do Ribeiro en la Edad Media: estudio y documentos*, Sada: Edicións do Castro-Seminario de Estudios Gallegos, 1996, p. 324, nº 97); Ferreira de Palhares: 1260 (J. A. Souto Cabo, *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII. Monográfico nº 5. Revista Galega de Filoloxía,* Corunha: Universidade da Coruña, 2008, p. 139 [nº 138]).

10 "Sentençia que dio un juez en favor del Monasterio de S. Lorenço de Carboero y contra unos seglares en que le adjudica el casal de Barrio en la villa de Brues y el Casal de Sandela. Era 1301. Maço 126 folio 2", *AHD*, S. Martinho, 13/Tombo XVI-Arquivo Abreviado, vol I, fl. 122v. Cfr. Lucas Álvarez, *El archivo*, p. 983, nº 210. O topónimo "Santela" parece certamente forma deturpada por "Fontenla".

11 Lucas Álvarez – Lucas Domínguez, *El monasterio de San Clodio*, nº 109.

12 A informação de que dispomos sobre a origem desses casais concorda com a localização temporal proposta e ainda permitiria retrotraí-la a 1257-1258. Esta última data resulta de relacionar o ano de 1217 em que, segundo um extracto (Lucas Álvarez, *El archivo*, p. 972, nº130), Nuno Nunes oferecera esses prédios a Carvoeiro com os quarenta anos durante os quais o mosteiro tinha exercido

2. Contexto scripto-linguístico

De acordo com os dados disponíveis sobre a génese e expansão do código romance na Galiza durante o séc. XIII, uma área que se corresponde aproximadamente com a diocese compostelana, salvo no seu sector NE, terá sido a região galega que mais serodiamente adoptou o uso do galego-português como veículo da documentação tabeliónica[13]. De facto, fora de algumas amostras excepcionais, será preciso esperar até ao último quartel dessa centúria para identificarmos documentos em galego no interior da zona delimitada *grosso modo* pela linha Redondela-Lalim-Arteixo.

A escassez da colecção diplomática de Carvoeiro para o período de 1245 a 1275 não permite apurar com segurança quais foram as pautas idiomáticas em Trás-Deza durante esse período. Porém, a situação geográfica, os vínculos históricos e os restos documentais conservados induzem a entender que o arciprestado mais ocidental da diocese de Lugo[14] antes parece ter seguido o modelo idiomático compostelano mais do que o lucense[15]. Relativamente à documentação preservada, o primeiro texto galego-português de Carvoeiro até agora conhecido era de 1281[16], cronologia similar à que fora observada noutros estabelecimentos monásticos do seu contorno como é o caso de Camanzo, apenas a 7 km de Carvoeiro[17]. A colecção diplomática deste último cenóbio possui quatro exemplos de uso do nosso idioma nas décadas de setenta e oitenta: 1276, 1281, 1286, 1289, face a cinco (ainda) latinos para esse mesmo período: 1273, 1276, 1282, 1286, 1287[18].

---

a posse sobre esses prédios, de acordo com a declaração literal de uma das testemunhas: "Pedro freyre .. dixo q*ue* auia quaraenta anos s' acordaua q*ue* uira sempre aq*ue*les dos casares iurificar em paz assi como os outros herdam*en*tos q*ue* tinia o moesteyro".

[13] Veja-se J. A. Souto Cabo, "Do latin ao galego(-portugués): tempos, modos e espazos para unha mudanza escritural na documentazón notarial galega", in J. Elvira (ed.), *Reinos, lenguas y dialectos en la Edad Media Ibérica. La construcción de la identidad (Homenaje a Juan Ramón Lodares)*, Madrid: Iberoamericana - Frankfurt am Main: Veruert, 2008, p. 175.

[14] Esse arciprestado constitui uma espécie de enclave da diocese lucense na compostelana.

[15] O próprio núcleo documental da Catedral de Lugo é um dos que registam maior número de documentos romances anteriores a 1271 (Souto Cabo, *Documentos*, p. 11).

[16] *AHD*, S. Martinho, 81/02 (ant. 55/80). R. Lorenzo, "Emerxencia e decadencia do galego escrito (ss. XIII-XVI), in R. Álvarez – F. Fernández Rei – A. Santamarina (eds), *A Lingua Galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso internacional (Santiago de Compostela, 16-20 de setembro de 1996)*, Santiago de Compostela: ILGa-Consello da Cultura Galega 2004 [2006], vol. III, p. 50, alude a um documento de Carvoeiro em galego de 1276 (*AHD*, S. Martinho, 82/25 [ant. 57/67]). O dado é inexacto porque essa escritura remonta a 2 de Setembro de 1362 (era 1400), datação aliás confirmada pelo regesto que dela também conservamos (Lucas Álvarez, "La colección", p. 633, nº 246; *El archivo*, pp. 997-998, nº 307).

[17] Camanzo está incluído no arciprestado compostelano de Pilonho.

[18] M. Lucas Álvarez, "El monasterio de San Salvador de Camanzo", *Archivos Leoneses*, 32, 1978, pp. 352-359.

Nesse contexto, poder-se-á considerar que o *Relatório* apresenta um carácter até certo ponto excepcional[19]. No entanto, existem fundamentos para explicar este uso aparentemente inesperado do galego-português naquela zona e em data relativamente "prematura"[20]. Segundo foi estabelecido por vários estudos, antes que se produzisse a habilitação plena e geral do galego-português na documentação utilitária, a escolha de um registo (tendencialmente) romance via-se ocasionalmente favorecida em aqueles géneros diplomáticos de carácter não dispositivo, portanto na documentação probatória[21]. O inquérito testemunhal e outras escrituras de conteúdo processual similar compartilham as características dessa modalidade já que a sua função é (apenas) servir de prova. É por isto que alguns dos exemplares mais antigos do uso escrito do galego-português na Galiza pertencem a essa modalidade. Entre elas, o destaque vai para o relatório sobre o litígio entre Urraca Rodrigues e Pedro Formoso (ca. 1243) de que reproduzimos o excerto seguinte[22]:

> Ista intencia fui inter Uraca Dominici, ex iª parte, et Petro Fermosu ex altera. Urraca Dominici deu sua voce a dun Pol de isto plectu qui u trocsese. Et illis venerunt ant' os alcaides de Líígundi et infiarunse pur v soldos. Et venerunt ante iudex Roderico Roderici et posuerunt pur vicarios Dominico Iohannis de Vilareda et Munio Iohannis de Vilar Cabrecru. Unde disu parte de dun Pol: - Quiriamos saber pur que nos inxiquades nosa herdade. Disu parte de Petro Fermoso: - Ca abemos verbo de ista herdade. Disu dun Pol: - Que vervu? Disu Petro Fermoso que avian a vender, et arendar et supinorar "a nos". Disu u iudex a parte de dun Pol: - Que dicedes contra aquilu, si a voscu aquele vervu oc se non? Et dun Pol: - Dicimos qua non. Disu iudex contra parte Petro Fermoso: - Qui podedes i facer ca vus dicen daqesta parte ca non? Petro Fermoso disu ca queria inde provar u que podese "et dadenus dia". Iohannes Pelagii, juratus, dixi qui isti vidi que oira a Uraca Dominici que facia vervu a Petro Fermoso qui vendese, et arendase, et supinorase a ili. Et quitocle Petro Fermoso a fectura daquela casa de Líígundi pur iste vervu que le facia i.

Conforme se comprova no fragmento, este género de escritura revela aspectos lexicais, morfológicos, sintácticos e discursivos alheios ao resto da documentação notarial de carácter marcadamente formulaico:

---

[19] Notemos que o uso do romance é mais precoce na zona em que se situam os casais em disputa, mas a escritura emana directamente de Carvoeiro.

[20] No núcleo de Carvoeiro registámos um documento latino do mesmo género no ano 1246 (Lucas Álvarez, "La colección", pp. 559-560).

[21] A prioridade cronológica que, no uso do romance, evidencia a documentação não dispositiva está amplamente documentada e foi analisada por diversos autores como R. Gutiérrez Pichel, A. Mª Martins ou J. A. Souto Cabo. Lembremos, por exemplo, que no território de Portugal o uso do galego-português aparece limitado por via de regra à documentação não dispositiva até ca. 1255.

[22] Reproduzimos de acordo com Souto Cabo, *Documentos*, p. 58, nº 33, mas apresentamos uma versão simplificada e próxima das práticas gráficas actuais.

> [..] a pesquisa e o relato procesual revélanse como tipoloxías atractivas para a detección de trazos lingüísticos estreitamente relacionados coa *actio*. Os exemplos [...] ilustran a existencia de contextos discursivos excepcionais para a introdución de escollas grafo-fonémicas e léxicas non condicionadas á estrutura diplomática fedataria[23].

O texto de Carvoeiro não ostenta a riqueza expressiva, aliás excepcional, do anterior mas constitui um testemunho singular para o estudo da nossa língua.

O *Relatório testemunhal de Pedro Domingues* entra assim no reduzido grupo de diplomas romances lavrados na "área compostelana" antes do último quartel do século. Esse conjunto, em que predomina a documentação de carácter processual, abrange: o *Testamento de Airas Oveques* (1237)[24], o *Relato do litígio entre o priorado de Almerezo e Martim de Boém* (sem data)[25] e a *Sentença do juiz Martim Ramires* (1260)[26]. Como no caso do *Inquérito*, a feição românica da sua escrituração associa-se às peculiaridades jurídicas e diplomáticas da tipologia documental.

3. Edição

Apresentamos a seguir duas versões da carta em foco de modo a permitir a aproximação à mesma por estudiosos com interesses diversos. A "*Segunda leitura*", próxima de uma transcrição de carácter paleográfico, reproduz todas as características do manuscrito a que se reputou alguma pertinência, a nível linguístico ou gráfico, para o qual utilizámos as pautas representativas adoptadas por nós noutros trabalhos[27]. No caso da "*Primeira leitura*" aproximamos o texto das práticas gráficas actuais (alografias, maiúsculas vs. minúsculas, pontuação) desde que isso não tenha como resultado desfigurar a substância linguística da texto[28].

---

[23] R. Gutiérrez Pichel, "A documentación non dispostiva na emerxencia do galego instrumental: a pesquisa e o relato procesual", *Verba*, 35, 2008, p. 91.

[24] Cfr. Souto Cabo, "Do latín ao galego", p. 169. Os testamentos não (sempre) exigiam ser modelados em escrituras de características dispositivas, facto que explica a introdução do romance nos mesmos e tem como exemplo paradigmático o *Testamento de Afonso II*.

[25] O conteúdo e a configuração linguística deste documento levantaram algumas suspeitas quanto à sua autenticidade. Cfr. J. A. Souto Cabo, "Inventário dos máis antigos documentos galego-portugueses", *Agália*, 85-86, 2006, p. 36.

[26] Esta *Sentença* possui todas as características da documentação dispositiva, portanto é possível que neste caso o uso do romance esteja também vinculado às práticas do sector NE da actual província da Corunha (cfr. Souto Cabo, "Do latin ao galego", p. 174). Porém, não podemos esquecer que esse diploma encerra, como fundamentos factuais, elementos do inquérito testemunhal e do relato processual, o que poderá ser um elemento chave para explicar a sua formalização linguística.

[27] Souto Cabo, *Documentos*, pp. 19-24.

[28] Mantivemos contudo as marcas diacríticas ou plicas que encimam algumas vogais.

Primeira leitura

Eu Pedru Dominguez, munges e procurador do abbade e do convento de San Laurenzo de Carvoenro, prometo a provar ante vos, Garcia Fernandiz juiz del rei, contra don Váásco Petri, [filo de] Pedro Suarez, que esse don Vaasco subredicto filou e ten per forza quatro anos a, e mais, e subre fiador por derecto, alo numeado moesteiro dos casares seus na villa de Brués, os quaes lo moesteiro subredicto tinia a iur e á mao. Conven a saber: lo casar de Barro con todas suas pertéénzas, no qual morou Pedro Alfonso e agora mora Johan Suariz, e lo outro casar que iaz en Fontééla, o qual agura lavra Martin Meirin, con todas suas pertéénzas. E desto promete a provar ante vos, juiz subredicto, aquelo que ende poder provar, salvo seu derectu do moesteiro pera enader, e correger e toler aquelo que le mester for e por mais nen por meos perder.

Testes ad probandum contra don Velasco Pedriz: don Adam monges juramentado dixo, preguntado daqueles dos casares que sum in Brues in qual mora Pedro Alfonso, en qual mora Johan Suariz e o qual lavra Martin Meirino agora que sum do moesteiro de San Laurenzo de Carvoeiro; empreguntado como sabia, dixo ca s' acordava de xxv anos e mais que vira tener aqueles dous casares ao moesteiro de San Laurenzo jurivigar pacivilmente, in iur e in manu por sua <propriedade>, e esse don Vaasco Pedrez filo-les aqueles casares subreditos per forza e subre fiador por derecto. Preguntado tempo, dixo que avia ben iiii anos e mais. Tome Mogo juramentado dixo, preguntado, dixo que ben sabia que aqueles dos casares subre quaes contendian que sum do moesteiro de San Laurenzo e vio esses tener, subredictos casares, en iur e en manu pacivilmente por sua herdade. Preguntado do tempo, dixo que vira filar aqueles casares a don Váásco Pedrez per forza e subre fiador por derecto. Preguntado do tempo, dixo que avia iiii anos e mais. Preguntado como sabia, dixo ca vira jurificar ao moesteiro assi como os outros herdamentos outros. Johan Moogo juramentado dixo per todo assi como e Thome Moogo. Johan <jnas> juramentado dixo per todo assi como e Johan Moogo. Pai Mesego juramentado dixo per todo assi como e Johan Moogo. Johan Eanes juramentado dixo per todo assi como e Joham Moogo. Tome Suariz juramentado dixo per todo assi como e o primeiro. Pedro Freire juramentado dixo per todo assi como e o primeiro, eandeo mais e dixo que avia quaraenta anos s' acordava que vira sempre aqueles dos casares jurificar em paz assi como os outros herdamentos que tinia o moesteiro. Martin Anes juramentado dixo per todo assi como e o primeiro. Domingo Eanes juramentado dixo per todo assi como e o primeiro. Johan Alfonso juramentado dixo per todo assi como e o primeiro. Johan Muniz juramentado dixo per todo assi como e o primeiro. Johan Pedrez juramentado dixo que muitas vezes vira aduzer os foros e os cadaes daqueles dos casares pacivilmente assi como dos outros herdamentos levava o moesteiro em paz. Preguntado do tempo que o forzara don Vaasco Pedrez, filiara per forza e subre fiador por dereto, preguntado do tempo dixo que avia que o forzara

dixo que avia iiii anos e mais. Pedro Paiz juramentado dixo que oira dizer que aqueles dos casares que eran do moesteiro de San Laurenzo de Carvoeiro, do tempo dixo como e [*o*] segundo. Pedro Alfonso juramentado dixo per todo assi como e o segundo. Johan Conde juramentado dixo de aiuda assi como e Pedro Paiz. Preguntado do tempo dixo que avia iiii anos e mais. Pedro de Deus juramentado e preguntado dixo essa meesma cousa per todo assi como et Johan Pedrez. Pedro <..> juramentado dixo que aqueles dos casares superdictos que eram do moesteiro de San Laurenzo de Carvoeiro e oi[*ra*] dizer que os frades dabam a don Váásco Petri fiador por derecto quando don Vaasco Petri forzava aqueles dos casares. Preguntado do tempo: "Avia -dixo- iiii anos e mais". Niculao juramentado e preguntado dixo essa meesma cousa per todo assi como e Pedro de Deus. Arias Eanes juramentado dixo essa misma cousa assi como e Niculao. Johan Pedrez juramentado dixo essa miisma cousa per todo assi como e Arias Eanes. Domingo Eanes juramentado dixo essa miisma cousa que e Pedro de Deus. Don' Osoiro juramentado dixo per todo essa miisma cousa que e Johan Pedrez. Johan Eanes juramentado dixo per todo assi como e Pedro de Deus. Johan Micaelis juramentado dixo per todo como e Pedro de Deus. Pedro Eanes, juramentado e preguntado, [*dixo*] que vira o casar de barrio tener aos frades de San Laurenzo e levar ende os cadaes e as directuras daquel casar de Barrio. Preguntado quanto avia que don Váásco Pedrez forzou aquel casar: de tres anos atra en quatru anos. Fernando Pedrez juramentado dixo que vira aqueles dos ... .

Segunda leitura

Eu pedru dominguez mu*n*ges & p*ro*curador do abbade & do Conu*en*to |2 de san Laure*n*zo de Carvoenro p*ro*meto a prouar ante uos Garcia |4 f*er*nandiz Juyz del Rey co*n*t*r*a do*n* Váásco pet*ri* <..> pedro su|5arez q*ue* esse do*n* Vaasco subred*ic*t*o* filou & te*n* p*er* forza quatro anos a & |5 mays & subre fiador por derecto alo Numeado Moesteyro dos |6 Casares seus. na villa de brués os quaes lo moesteyro subred*ic*t*o* tinia |7 á iur & a mao. Conue*n* a saber lo Casar de barro co*n* todas suas per|8téénzas no qual morou pedro alfonso. & agora mora Joha*n* suariz.|9 & lo outro Casar q*ue* iaz en fontééla o qual Agura laura Mar*tin* mey|10ryn co*n* todas suas p*er*téénzas. E desto promete a prouar ante uos juyz |11 subred*ic*t*o* aq*ue*lo q*ue* ende poder prouar saluo seu derectu do Moestey|12ro pera enader. & correger. & toler aquelo q*ue* le mester for. & por majs |13 ne*n* por meos p*er*der. Testes ad p*ro*bandu*m* *con*t*r*a do*n* Velasco pedriz. Don |14 Adam mo*n*ges .j*uramentado*. d*ixo*. preguntado daqueles dos casares q*ue* sum in brues in |15 qual mora pedro Alfonso. en qual mora Joha*n* suariz e o qual laura mar|16tin meyrino agora q*ue* sum do Moesteyro de san Laure*n*zo de Caruo|17eyro. empregu*n*tado como sabia dixo ca s' acordaua de .xxv. anos & mays |18 q*ue* uira tener aqueles dous casares ao moesteyro de san laure*n*zo iuriuj|19gar paciuilme*n*te in iur & in <manu> por sua <p*r*op*r*i>edade e esse do*n* vaasco p*edrez* fi|20loles aq*ue*les casares subred*it*os p*er* forza & subre fiador por derecto. p*re*gunta|21do tempo dixo q*ue* auia ben .iiij. anos [*e* m]ays. Tome

mogo. j*uramentado.* d*ixo.* pregu*n*|22tado dixo q*ue* be*n* sabia q*ue* aqueles dos casares subre q*u*aes co*n*te*n*dia*n* q*ue* sum do |23 moesteyro de san laure*n*zo e uio esses tener subred*ict*os casares en iur |24 & en manu paciuilme*n*te p*or* sua herdade. pregu*n*tado do te*n*po dixo q*ue* |25 uira filar aqueles casares a do*n* váásco pedrez p*er* forza & subre fia|26dor por derecto. preguntado do te*n*po dixo q*ue* auia .iiij. anos & mays. |27 p*re*guntado como sabia dixo ca uira iurificar ao moesteyro assi como os ou|28tros herdam*en*tos outros. Joha*n* moogo. j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como & thome |29 moogo. joha*n* <jnas> j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi cõmo e johan moogo. pay mesego |30 j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como & joha*n* moogo. Johan eanes j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como |31 & Joham moogo. Tome suariz .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como e o p*r*imeyro. |32 Pedro freyre .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como e o p*r*imeyro eandeo mays & dixo |33 q*ue* auia quaraenta anos s' acordaua q*ue* uira sempre aq*ue*les dos casares |34 iurificar em paz assi como os outros herdam*en*tos q*ue* tinia o moesteyro. |35 Mart*in* anes .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como e o p*r*imeyro. domi*n*go eanes .j*uramentado.* d*ixo.* |36 p*er* todo assi como e o p*r*imeyro. Joha*n* Alfonso .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como e o pri|37meyro. Joha*n* muniz .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi como e o primeiro. Joha*n* p*edrez* |38 .j*uramentado.* d*ixo.* q*ue* muytas uezes uira aduz*er* os foros e os cadaes daqueles dos |39 casares paciuilm*en*te. assi como dos outros herdam*en*tos leuaua o moes|40teyro em paz. pregu*n*tado do te*n*po q*ue* o forzara don vaasco p*edrez* filia|41ra p*er* forza. & subre fiador por dereto p*re*gu*n*tado do te*n*po dixo q*ue* auia |42 q*ue* o forzara dixo q*ue* auia .iiij. anos & mays. pedro payz .j*uramentado.* d*ixo.* que oyra |43 dizer q*ue* aq*ue*les dos casares q*ue* era*n* do moesteiro de san Laure*n*zo de Car|44uoeyro. do te*n*po dixo como e [*o*] segundo. pedro Alfonso .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo assi |45 como e o segundo. Johan conde .j*uramentado.* d*ixo.* de aiuda assi como e pedro payz |46 p*re*guntado do te*n*po dixo q*ue* auia .iiij. anos & mays. pedro de deus |47 juram*en*tado. & p*re*guntado dixo essa meesma cousa p*er* todo assi como et |48 Joha*n* p*edrez*. ped<ro ..s> .juramentado. d*ixo.* que oyra diz*er* q*ue* aq*ue*les dos casares sup*er*|49dictos q*ue* eram do moesteyro de san Laure*n*zo de caruoeyro. & oy[*ra*] dj|50zer q*ue* os frades dabam a do*n* váásco pet*ri* fiador por derecto q*u*ando do*n* |51 vaasco pet*ri* forzaua aq*ue*les dos casares. p*re*gu*n*tado do t*em*po auia |52 dixo .iiij. anos é mays. Niculao. j*uramentado.* & p*re*gu*n*tado dixo essa meesma |53 cousa p*er* todo assi como e pedro d*e* d*eu*s. Arias eanes j*uramentado.* d*ixo.* essa misma cousa |54 assi como e niculao. Johan (p*edrez*) pedrez .j*uramentado.* d*ixo.* essa míí̲sma cousa p*er* todo assi |55 como e Arias eanes. Domi*n*go eanes .j*uramentado.* d*ixo.* essa míí̲sma cousa q*ue* e pedro d*e* |56 d*eu*s. Don' osoyro .j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo essa míí̲sma cousa q*ue* e Joha*n* p*edrez*. Joha*n* eanes .j*uramentado.* |57 d*ixo.* p*er* todo assi como e pedro de d*eu*s. Johan <micael*is*>. j*uramentado.* d*ixo.* p*er* todo como e pe|58dro de d*eu*s. Pedro eanes j*uramentado.* & p*re*guntado [*dixo*] q*ue* uira o casar de barrio tener áos |59 frades de san laure*n*zo & leuar ende <os> cadaes & as directuras daq*ue*l |60 casar de barrio. p*re*gu*n*tado q*u*anto auia q*ue* do*n* váásco pedrez forzou |61 aq*ue*l casar d*e* tres anos atra en q*u*atru anos. ff*ernando*. p*edrez*. j*uramentado.* d*ixo.* q*ue* uira aqueles dos <->.

4. LÍNGUA E ESCRITA

A análise linguística que se segue não pretende, dadas as características e limitações deste trabalho, explorar exaustivamente todos e cada um dos aspectos passíveis de exame que nos oferece o *Relatório testemunhal de Pedro Domingues*, mas apenas salientar alguns factos que consideramos de maior interesse[29].

. <u>Vogais</u>. Como é habitual –ou mesmo quase sistemático– na documentação mais antiga, encontramos exemplos de <u> onde o habitual é <o>. Do nosso ponto de vista, segundo temos reiteradamente exposto, trata-se de um procedimento para representar /o/ cuja base pode estar nas práticas de lecto-escritura próprias do modelo escritural latino-romance, associado àqueles casos em que o estatuto e circunstância da vogal podem induzir a sua elevação articulatória. O texto regista (esporadicamente) esse fenómeno em situações diversas mas com prevalência naqueles contextos (atonicidade, posição final, contorno nasal, etc.) que favorecem realizações mais altas: *ag**u**ra*, *derect**u***, *m**u**nges*, *Nic**u**lao*, *n**u**meado*, *Pedr**u***, *quatr**u***, *s**u**bre*, *s**u**bredicto*, *s**u**m*. A forma *ag**u**ra* possui um interesse linguístico salientável já que assegura, pelo menos neste caso, que se trata apenas de um facto de ordem gráfica pois não há qualquer elemento contextual que possa ter favorecido a elevação da vogal. Por outro lado, demonstra que nessa altura a vogal tónica mantinha o timbre etimológico fechado, hoje conservado só em parte da metade oriental do território galego[30].

O uso de <i> em lugar de <e> também aparece representado em: *d**i**recturas Fernand**i**z*, ***i**n*, *pac**i**vilmente*, *Pedr**i**z*[31], *Suar**i**z*. Como se sabe, no caso da terminação dos patronímicos e nos derivados de -BILE(M) os resultados com <i> contam com uma frequência muito alta até à primeira metade do séc. XIV, o que nos leva a pensar que foram variantes (reais) dos resultados mais comuns na Idade Média. Quanto a *directuras*[32], poderia ser um caso de

---

[29] Tomamos como referência o texto da *Segunda leitura*.

[30] Dissentimos de A. M. Martins quando postula a interpretação do –*u* final das formas *u* (artigo e pronome) e *susu* presentes na versão toledana do *Testamento de Afonso II* como sendo representação de [u]. Tal conjectura baseia-se na consideração, do nosso ponto de vista apriorística, desse diploma como exemplo de escrita alfabética, o que se veria contrariado precisamente pelo uso de –*u* para [o]. Por outro lado, não estamos de acordo com a ligação que essa autora estabelece entre essa hipotética articulação ([u]) e a teoria que situa a origem da "metafonia nominal portuguesa" numa alegada evolução diferenciada de *o* longo e *u* breve latinos "tendo o último conservado o timbre [u]" ("O primeiro século do português escrito", in *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: ILGA-Consello da Cultura Galega, 2007, pp. 175-176). O contraste actual na articulação da vogal tónica entre o masculino singular e o masculino plural é um fenómeno secundário (posterior ao século XII) cuja origem se pode situar no ocidente da Estremadura portuguesa, donde se terá difundido para o resto do país. A ausência dessa particularidade na Galiza e a distribuição geográfica no território português asseguram esta interpretação, segundo expomos num trabalho de próxima publicação.

[31] Esta forma resultou da correcção de *pet*^{i} inicialmente plasmado pelo escriba.

[32] As formas medievais apresentam normalmente *e* na primeira sílaba de acordo com o étimo DERECTUM (C. de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste*

elevação induzida pela vogal tónica ou simplesmente uma forma latinizante, o que também supomos para *in*.

Relativamente à marcação das vogais nasais, o documento patenteia uma grande coerência com a cronologia que lhe foi atribuída. Nessa conformidade, não registamos casos de conversão do signo geral de abreviatura em diacrítico de nasalidade[33]. A indicação explícita desse carácter faz-se pelo recurso ao <n>: *Carvoenro*, *enader*, *eandeo*, *manu*, *meyrino*, *tener*, *tinia*. Como vemos, em dois desses exemplos (*Carvoenro*, *eandeo*) o <n> situa-se após a vogal que segue a originariamente nasalada por queda de -N- intervocálico latino. É possível que a colocação graficamente "implosiva" daquele grafema esteja a reflectir que não se trata de um elemento consonântico mas antes de um traço distintivo da vogal. Quanto a *meyryn*, a conviver com *meyrino*, se não é simples erro –como parece– poderia ser relacionado com o fenómeno gráfico anterior já que a área em que o texto foi lavrado fica muito longe do espaço em que –INU(M) teve como resultado –im, próprio do galego mais nororiental.

. Ditongos. A representação gráfica dos ditongos decrescentes (*ou*, *ei*) regista algumas peculiaridades comuns àquelas que manifesta a documentação galego-portuguesa mais remota[34]. Por um lado, detectamos escolhas gráficas latinizantes em formas como *Laurenzo* e *derectu* e, por outro, a inexistência de equivalência gráfica para a semivogal em *dos* ("dois"), *Carvoenro*, *dereto*. Contudo, as opções maioritárias são aquelas (mais) comuns durante o medievo: *Carvoeyro*, *dous*, *filou*, *meyrino*, *moesteiro*, *outro*, *primeiro*, *rey*, etc.

. Consoantes. A julgarmos pelos dados documentais do séc. XIII, não parece que até esse momento se tivesse abolido a oposição fonológica reflectida pelo contraste gráfico *b* vs *v*, tal como hoje acontece na área linguística galego-portuguesa a norte do rio Mondego[35]. O texto do *Inquérito* regista *da**b**am* com **b**, em lugar do *v~u* esperado, que interpretamos como mais um caso de persistência latinizante[36] do mesmo modo que no latinismo evidente *pro**b**andum*. O resto das formas espelha de forma estável o contraste entre a

de Portugal do século XII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno), Coimbra: I.N.I.C, 1986, p. 422).

[33] A habilitação desse elemento como distintivo de nasalidade só se espalha a partir da segunda metade da década de sessenta. Cfr. Souto Cabo, *Documentos*, pp. 16-17.

[34] Veja-se Martins, "O primeiro século", p. 167 e J. A. Souto Cabo, "O testamento de Estêvão Peres (1230). Aproximação à primeira escrita galego-portuguesa na Galiza", *Revista de Filología Románica*, 13, 1996, pp. 123-149.

[35] Os exemplos de troca entre *b* e *v~u* reunidos por Maia (*História*, pp. 474-475) pertencem maioritariamente ao séc. XV. Se a neutralização fonológica fosse uma realidade na linguagem falada esperaríamos uma presença sensível dessa confusão no período em foco, caracterizado por uma grande movência gráfica.

[36] A documentação galego-portuguesa anterior a 1271 manifesta ocasionalmente oscilação na grafia de alguns termos. É isto que acontece com a família lexical descendente de lat. *ROBOR* representado como *rov*[-or] ou *rob*[-or] em documentos romances, o que sugere duas vias (popular e erudita) para a adaptação dessa forma de sabor claramente escriturário.

oclusiva bilabial (*ben*, *brues*, *saber*, *subre*, etc.) e a fricativa bilabial (*acordaua*, *Conuento*, *iuriuigar*, *prouar*, *Váásco*, etc.)[37].

O âmbito das consoantes fricativas e/ou africadas costuma exibir, durante a etapa em foco, uma certa plasticidade representativa. No entanto, o documento que agora analisamos regista uma definição e estabilidade muito notáveis, nomeadamente no caso das consoantes fricativas ápico-alveolares em que a oposição fonológica com base no traço de vozeamento aparece sistematicamente projectada graficamente pela distribuição complementar de *s* vs. *ss*: *casar*, *Casares*, *cousa*, *osoyro*; *alfonso*, *assi*, *esse*, *esses*, *mester*, *seus*, etc. O mesmo não acontece no referente às africadas/fricativas predorso-dentais em que aquele contraste não se revela do mesmo modo já que se utiliza indistintamente *z: aduzer*, *dizer*, *iaz*, *Juyz*, *uezes*; *forza*, *Laurenzo*, *pertéénzas*, etc. A essa prática maioritária, aliás habitual no período[38], só fogem duas formas: *Garcia*, *paciuilmente* ("pacificamente"), que pelo estatuto linguístico específico, um antropónimo e uma forma semi-erudita, não supõem uma quebra na sistematicidade observada.

. <u>*Morfologia*</u>. A presença da variante *lo* para o artigo dito indefinido inclusive em contexto intervocálico é característica ocasional da documentação do séc. XIII[39]. O nosso texto regista duas ocorrências: "a**lo** Numeado Moesteyro", "& **lo** outro". Contudo, a situação contrária também é possível, isto é, o desaparecimento (evolutivo) do *l-* mesmo quando a posição favorecia a manutenção dessa consoante: "aduzer *os* foros". Os exemplos restantes apresentam essa variação morfológica sujeita a condicionamentos de fonética sintáctica que fazem com que o tipo *lo* sobrevenha apenas após palavra terminada em *–r* e *–s*: "quaes **lo** moesteyro subred*ic*to tinia", "Conue*n* a saber **lo** Casar de barro", "os foros e **os** cadaes", "uira ***o*** casar de barrio", "a**o** moesteyro", "á**os** frades", etc.

. Ao lado da forma ***meesma*** (2 ocs.) registamos as variantes ***míísma*** (2 ocs.) e ainda ***misma*** (1 oc.). A alternância entre os radicais *meesm-* (*mesm-*) e *miism-* (*mism-*) consta como característica da documentação lavrada na Galiza ao passo que em Portugal só se encontra representada a primeira.

---

[37] Outra hipótese supõe considerar que se trata de um contraste entre oclusiva bilabial e fricativa lábio-dental.

[38] Veja-se Maia, *História*, pp. 439-440, 450, 452 e J. A. Souto Cabo, "A transição scriptográfica na produção documental portuguesa de 1257 a 1269", in A. M. Brito – O. Figueiredo – C. Barros (orgs.), *Linguística Histórica e História da Língua. Actas do Encontro de Homenagem a Maria Helena Paiva (Faculdade de Letras da Universidade do Porto 5-6 de Novembro de 2003)*, Porto: Universidade do Porto, 2004, p. 372.

[39] Maia (*História*, p. 645) oferece exemplos similares mas a maior parte deles encontra explicação na presença histórica de *-r* ou *-s* na palavra anterior, maioritariamente as preposições *entre* (<INTER) e *sobre* (<SUPER). Não podemos aproximar dos anteriores os resultados registados no texto mesmo que, de um ponto de vista estritamente etimológico, pudessem ser justificados pela ocorrência de uma consoante final no étimo da forma prévia: AD, ET. O desaparecimento desses fonemas finais latinos (/d/, /t/) é anterior ao momento em que se produziu a queda do -N- (sécs. IX-XI), pelo contrário a sobrevivência do *–r* nessa posição está amplamente documentada, sobretudo no caso do *sobre* com as variantes assimiladas *sobe*(lo)/*sobo*(lo).

. O mais comum ***preguntado*** ocorre ao lado da forma com prefixo ***empreguntado***[40].

. <u>*Léxico*</u>. O texto do inquérito ordenado por Pedro Domingues, apesar da unissonância e iteração declarativas, regista uma certa variedade lexical infrequente no panorama formulaico das escrituras instrumentais. Entre os termos escassamente representados na documentação coetânea podemos salientar:

. *Acordar-se*, 'lembrar-se': "dixo ca s' **acordaua** de .xxv. anos & mays", "dixo q*ue* auia quaraenta anos **s' acordaua** q*ue* uira sempre aq*ue*les dos casares iurificar em paz"[41].

. *Enader*, 'acrescentar' (<lat. IN+ADDERE): "seu derectu do Moesteyro pera **enader**. & correger. & toler aquelo q*ue* le mester for", "d*ixo*. p*er* todo assi como e o p*r*imeyro **eandeo** mays"[42].

. *Juriuigar*, 'estabelecer direito e justiça sem controlo superior' (<lat. IURIFICARE): "q*ue* uira tener aqueles dous casa<res> ao moesteyro de san laure*nz*o **iuriujgar** paciuilme*n*te in iur & in manu"[43]. É muito interessante notar a presença simultânea da forma de conformação latinizante *iurificar*: "uira sempre aq*ue*les dos casares **iurificar** em paz assi como os outros herdam*en*tos q*ue* tinia o moesteyro", "dixo ca uira **iurificar** ao moesteyro assi como os outros herdam*en*tos"[44].

. *Cadaes*, 'bens, capital' (<lat. CAPITALES) : "d*ixo*. q*ue* muytas uezes uira aduz*er* os foros e os **cadaes** daqueles dos casares".

. Concluindo a análise, notemos ainda a presença sincrónica dos resultados *barr**io*** e (moderno) *barr**o*** que testemunham em presente a supressão evolutiva da semivogal no ditongo crescente em postónica final, transformação similar àquela que, por exemplo, explica formas galego-portuguesas actuais como: *limpo*, *nervo*, *termo*, *vindima*, etc[45].

---

[40] Estes resultados ainda conviveram na Idade Média com a raiz *espregunt*[-ar].

[41] Esta forma é comum na documentação com o sentido de 'chegar a um acordo, pacto'.

[42] Também conheceu a variante *emader*. Na actualidade sobrevive como "engadir" em pontos da Galiza.

[43] Certamente pertencem a esse verbo as formas estampadas como "iurungar" e "juriiugan" que registámos, respectivamente, em 1289 (E. Cal Pardo, *San Salvador de Pedroso en tierras de Trasancos. Colección documental*, Corunha: Deputación Provincial, 1988, p. 248) e 1349 (E. Cal Pardo, *Colección diplomática medieval do Arquivo da Catedral de Mondoñedo: transcrición íntegra dos documentos*, Santiago: Consello da Cultura Galega, 1999, nº 97). A raridade deste verbo, na versão romance, terá sido a causa dessa edição defeituosa.

[44] Na documentação latina esse verbo ocorre desde o séc. IX até à primeira metade do séc. XIII.

[45] Lembremos que o contexto pode também favorecer a metátese da semivogal para a sílaba prévia: *bairro*, *saiba*, etc.

BIBLIOGRAFIA

Cal Pardo, E., *San Salvador de Pedroso en tierras de Trasancos. Colección documental,* Corunha: Deputación Provincial, 1988.

—, *Colección diplomática medieval do Arquivo da Catedral de Mondoñedo: transcrición íntegra dos documentos,* Santiago: Consello da Cultura Galega, 1999.

Gutiérrez Pichel, R., "A documentación non dispostiva na emerxencia do galego instrumental: a pesquisa e o relato procesual", *Verba,* 35, 2008, pp. 73-120.

Lorenzo, R. "Emerxencia e decadencia do galego escrito (ss. XIII-XVI)", in R. Álvarez – F. Fernández Rei – A. Santamarina (eds), *A Lingua Galega: historia e actualidade. Actas do I Congreso internacional (Santiago de Compostela, 16-20 de setembro de 1996),* Santiago de Compostela: ILGa-Consello da Cultura Galega 2004 [2006], vol. III, pp. 27-153.

Lucas Álvarez, M., "La colección diplomática del monasterio de San Lorenzo de Carboeiro", *Compostellanum* II, 4, 1957, pp. 199-223; III, 4, 1958, pp. 291-308, 547-638.

—, "El monasterio de San Salvador de Camanzo", *Archivos Leoneses,* 32, 1978, pp. 273-379.

—, *El archivo del monasterio de San Martiño de Fora o Pinario de Santiago de Compostela,* Sada: Ediciós do Castro [2 vols.], 1999.

Lucas Álvarez, M. – P. Lucas Domínguez, *El monasterio de San Clodio do Ribeiro en la Edad Media: estudio y documentos,* Sada: Ediciós do Castro-Seminario de Estudios Gallegos, 1996.

Maia, C. de Azevedo, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal do século XII ao século XVI (com referência à situação do galego moderno),* Coimbra: I.N.I.C, 1986.

Martins, A. M., "O primeiro século do português escrito", in A. I. Boullón Agrelo (ed.), *Na nosa lyngoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media,* Santiago de Compostela: ILGA-Consello da Cultura Galega, 2007, pp. 161-184.

Romaní Martínez, M., *La colección diplomática de Santa María de Oseira (1025-1310),* Santiago: Tórculo, 1989.

Sáez, E. – C. Sáez, "El documento de Quiza Gonteríquiz", *Signo,* 3, 1996, pp. 69-86.

Souto Cabo, J. A., "O testamento de Estêvão Peres (1230). Aproximação à primeira escrita galego-portuguesa na Galiza", *Revista de Filología Románica,* 13, 1996, pp. 123-149.

—, "Usos romances na documentaçom galego-portuguesa do séc. XIII", in B. Head – J. Teixeira – A. S. Lemos – A. Barros – A. Pereira (orgs.), *História da Língua e História da Gramática. Actas do Encontro,* Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2002, pp. 435-448.

—, "A transição scriptográfica na produção documental portuguesa de 1257 a 1269", in A. M. Brito – O. Figueiredo – C. Barros (orgs.), *Linguística Histórica e História da Língua. Actas do Encontro de Homenagem a Maria Helena*

Paiva (Faculdade de Letras da Universidade do Porto 5-6 de Novembro de 2003), Porto: Universidade do Porto, 2004, pp. 361-383.

—, "Inventário dos máis antigos documentos galego-portugueses", *Agália*, 85-86, 2006, pp. 9-88.

—, "Do latin ao galego(-portugués): tempos, modos e espazos para unha mudanza escritural na documentazón notarial Galega", in J. Elvira (ed.), *Reinos, lenguas y dialectos en la Edad Media Ibérica. La construcción de la identidad (Homenaje a Juan Ramón Lodares)*, Madrid: Iberoamericana – Frankfurt am Main: Veruert, 2008, pp. 163-186.

—, *Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII. Revista Galega de Filoloxía. Monográfico nº 5*. Corunha: Universidade da Coruña, 2008.

TMILG (http://ilg.usc.es/tmilg). X. Varela Barreiro (dir). *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Universidade-ILGa.

DESCRICIÓN E INTERVENCIÓN AUTORIAL NA *EMBAJADA A TAMORLÁN*[1]

Rodrigo Vizcaíno
Universidade de Santiago de Compostela

1. A mobilidade durante a baixa Idade Media, polo menos dentro das fronteiras da Europa cristiá, aumentou considerabelmente en relación cos séculos anteriores. Se ben é certo que a maior parte da poboación tiña un horizonte xeográfico estreito, as motivacións que levaron a cada vez máis xente á procura de terras que se ían afastando foi en aumento pouco a pouco. Neste contexto, o nacemento e crecemento das rutas de peregrinación foi un aliciente fundamental neste desexo de coñecer lugares fóra da órbita cotiá, mais non foi o único, xa que houbo outras motivacións como o comercio, a política[2], o afán evanxelizador e incluso a procura do coñecemento por si mesmo[3] (algo común nas chamadas "viaxes de formación" románticas de séculos posteriores, pero un feito aínda exótico durante a baixa Idade Media)[4]. As motivacións para emprender unha viaxe eran, pois, cada vez máis numerosas e de maior peso polo que a necesidade fixo que as infraestrutu-

[1] Este traballo enmárcase dentro do proxecto de investigación "Textos literarios medievais no Camiño de Santiago" (PGIDIT08PXIB204038PR) financiado pola Consellería de Innovación e Industria da Xunta de Galicia e dirixido por Santiago López Martínez-Morás.

[2] Sobre todo no caso de nobres embaixadores das cortes, aínda que tamén houbo relixiosos que fixeron funcións de diplomáticos e mesmo podemos falar dos exércitos, a man armada da política, en continuo desprazamento relacionado, por exemplo, coas Cruzadas.

[3] Vid. Miguel Ángel Pérez Priego, "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, I, 1984, p. 217; Sofía M. Carrizo Rueda, "Morfología y variantes del relato de viajes", in Fernando Carmona Fernández e Antonia Martínez Pérez (eds.), *Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre* Los libros de viaje en el mundo románico*, celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, especialmente p. 123; e Joaquín Rubio Tovar (ed.), *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid: Taurus, 1986, p. 11.

[4] Unha posíbel excepción sería o *Tratado de las andanças e viajes* de Pero Tafur (Madrid: Miraguano, 1995), fidalgo cun desexo moi intenso por viaxar. Neste caso parece ser que a súa principal motivación sería a procura dun pasado ilustre que finalmente atoparía en Constantinopla. A viaxe data de 1436-1439. De todos os xeitos, cómpre dicir que, no fondo, calquera viaxe é un proceso de formación en si mesmo, polo que esta afirmación debe ser matizada e vista só dende a perspectiva das viaxes románticas presentes nunha literatura moi específica.

ras melloraran, o que significou, así mesmo, un incentivo para os futuros viaxeiros creando un círculo en continua retroalimentación[5].

Non obstante, as persoas que decidían emprender un percorrido que os levaba máis alá das fronteiras da Europa cristiá[6] seguían a seren unha minoría, sobre todo porque as motivacións para tales empresas non abundaban. A maioría destes viaxeiros dirixiron os seus pasos cara a Oriente[7], aínda que o descoñecemento de certas rexións de Asia era tal que permitiu que Colón e posteriores navegantes confundiran a nova América coa parcialmente descoñecida Asia[8].

Debido á escasa cantidade de viaxes que se internaron cara a Asia, é aínda maior a importancia das poucas obras do xénero de literatura de viaxes que narran estas expedicións, xa foran escritos en latín ou en romance[9], dado

---

[5] Vid. Rubio Tovar, (ed.), *Libros españoles*, p. 11.

[6] O caso de Xerusalén e en xeral os destinos en Terra Santa eran, nese momento específico, unha excepción particular, xa que estiveron fortemente relacionados coas Cruzadas, polo que cómpre estudalos de maneira independente ou, mesmo, incluílos dentro do espazo propiamente europeo como o límite extremo polo leste das viaxes de peregrinación.

[7] De África só se coñecía a costa do Mediterráneo e máis alá do sur do Sáhara a xeografía era sobre todo lendaria. Vid. Rubio Tovar (ed.), *Libros españoles*, pp. 11 e 16-19.

[8] De calquera maneira, as novas da tradición clásica e o interese desencadeado polas invasións mongois fixeron que o inmenso continente non fora do todo descoñecido.

[9] Respecto á consideración do relato de viaxes como un xénero literario, tema moi discutido pola crítica e só nos últimos anos traballado seriamente, vid. Rubio Tovar (ed.), *Libros españoles*, pp. 30-41; Carrizo Rueda, "Morfología y variantes", especialmente pp. 119-121 e 123; e, sobre todo, Sofía M. Carrizo Rueda, *Poética del relato de viajes*, Kassel: Edition Reichenberger, 1997, pp. 1-15 onde a autora, tras facer un percorrido pola concepción que a crítica tivo deste campo de estudo ao longo do tempo, propón unha nova perspectiva na que concibe a literatura de viaxes como un xénero con valía literaria por si mesmo. Grazas á obra desta investigadora, ampliouse a concepción clásica, pero que co tempo quedou un pouco reducida, de Jean Richard (*Les récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhuout-Belgium: Brepols, 1981, pp. 15-35), que aínda fundamenta traballos tan recentes como, por exemplo, o de Anca Crivat, moi enriquecedor, por outra banda (cfr. Anca Crivat, *Los libros de viaje de la Edad Media española*, Bucuresti: Editura Universitatii din Bucuresti, 2003, p. 10). De todos os xeitos, Rubio Tovar precisa, seguindo a proposta de H. R. Jauss ("Littérature médiévale et théorie des genres", *Poétique*, I, 1970, p. 80), que en termos xerais na Idade Media a idea de xénero está moi diluída, polo que a perspectiva é estritamente contemporánea, algo que cómpre ter sempre en conta (vid. Rubio Tovar, *Libros españoles*, pp. 36-37).

Non obstante, o mesmo autor propón que habería unha serie de trazos comúns ás obras que pertencerían ao xénero e que servirían para crear un *corpus* suficientemente homoxéneo para o seu estudo común. Estes serían a presenza central do 'itinerario' na obra, a estrita 'orde cronolóxica' e 'espacial' e unha característica 'forma de presentación do relato'. Vid. Rubio Tovar, *Libros españoles*, pp. 39-40. Neste punto, Rubio Tovar segue moi de preto o xa clásico traballo de Pérez Priego, "Estudio literario", pp. 220-234.

Por outra banda, cómpre lembrar que os primeiros en interesárense nestes textos non serían os estudosos literarios, senón os historiadores e xeógrafos que viron nestas obras fontes documentais para as súas disciplinas. Ao respecto, vid. Sofía M. Carrizo Rueda, "Tradiciones tópicas y propósitos de objetividad en la *Embajada a Tamorlán*", *Revista de literatura medieval*, IV, 1992, p. 79.

No caso particular da *Embajada a Tamorlán*, a obra sería infravalorada pola crítica ata hai relativamente pouco tempo. Vid. Francisco López Estrada, "Procedimientos narrativos en la *Embajada a Tamorlán*", *Anuario de Filología Española*, 1, 1984, p. 129.

que serven para comprendermos cales foron as impresións dos primeiros europeos que se aventuraron ás terras asiáticas. Entre estas últimas obras escritas en romance destaca, no ámbito castelán, a *Embajada a Tamorlán*[10], crónica normalmente atribuída a Ruy González de Clavijo, aínda que sen certeza absoluta da autoría[11], e que sería escrita a inicios do século XV como resultado dunha embaixada enviada polo rei Enrique III de Castela ao kan dos tártaros, Tamurbeque ou Tamorlán[12], co desexo de estableceren vínculos que lles permitiran unir forzas contra o Imperio Otomano, inimigo mutuo de ambos os dous reinos[13].

O caso do texto que aquí nos ocupa permite un estudo moi frutífero xa que brinda a posibilidade dunha análise na que poderemos examinar, a través das descricións que inclúe a obra, os principais intereses dos viaxeiros xa que, por máis que o texto procura un grao de obxectividade moi alto[14], as descricións permiten un achegamento aos elementos que tiñan maior relevancia para o autor ou autores.

2. Na *Embajada a Tamorlán*, as descricións, absolutamente obxectivas e realistas[15], como xa adiantamos, seguen unhas pautas que obedecen a factores de diversa índole. Estas poden ter relación cos recursos retóricos e poéticos, por unha banda, ou, pola outra, facer referencia ao propiamente descrito e, polo tanto, ao interese do narrador e/ou lector/oínte. No primeiro dos casos, é evidente que a necesidade de quen narra é un factor fundamental a ter en conta, xa que non será tarefa doada describir costumes, obxectos, seres ou lugares completamente alleos ao que coñece este e o seu público

---

En latín, temos o caso da *Historia mongalorum* de fray Giovanni da Pian del Carpi, entre outros textos, e en romance, o exemplo máis representativo deste tipo de obras é *Il Milione* de Marco Polo.

[10] Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid: Castalia, 1999. A partir deste punto, referireime por comodidade a esta obra coas siglas *EaT* nas referencias bibliográficas.

[11] Francisco López Estrada ofrece unha serie de probas que serven para soster a súa sospeita de que a obra sería de carácter colectivo. Entre estas, cabe sinalar o cambio da voz narrativa entre a primeira e a terceira persoa do singular e plural, ou os estudos como mestre de teoloxía por parte de fray Alfonso Páez de Santa María, polo que se convertería no mellor candidato ao momento de procurarmos ao posíbel escritor da obra, aínda que a hipótese que consideraría a Páez de Santa María é tamén posta en dúbida polo mesmo estudoso. Ao respecto, vid. López Estrada, "Procedimientos narrativos", pp. 137-141. Resumindo a súa proposta, López Estrada afirma que "parece que es difícil de entender que el autor de la obra fuera uno solo de los viajeros. Resulta mejor considerar que la obra haya sido una relación de los sucesos del viaje establecida entre los componentes de la expedición que volvieron a España, apoyada en los datos anotados y en la memoria de todos. Desde esta reunión de datos hasta el libro terminado habría un proceso de elaboración en el que cada uno contribuiría en la medida de sus medios". ("Procedimientos narrativos", p. 144).

[12] En relación ao nome do kan ao que se dirixía a embaixada, vid. o comentario de Francisco López Estrada en *EaT*, p. 186, nota 227.

[13] Vid. Rubio Tovar (ed.), *Libros españoles*, pp. 12-13

[14] Vid. Carrizo Rueda, "Tradiciones tópicas", pp. 80-81.

[15] Ao respecto, vid. a nota 14 deste traballo.

potencial. Así pois, é natural que o recurso da comparación sexa un dos máis utilizados na descrición, como é común en xeral no xénero en cuestión[16]. Non obstante, na *Embajada a Tamorlán* o uso da comparación para describir elementos descoñecidos é relativamente escaso, sobre todo se observamos outras obras pertencentes á literatura de viaxes onde é moi abundante. As poucas aparicións que atopamos están en relación, por exemplo, cos animais exóticos que serían descritos na obra: o elefante e a xirafa[17]. No primeiro caso, lemos que estes "eran negros, e non han pelo ninguno, salvo en la cola que an como cavallo que an unas pocas de sedas. [...] E el cuerpo an mal fecho, sin talle, como un grand costal que estudiese lleno. E las ancas an derrocadas faza ayuso, como búfano"[18]. Da xirafa dise que

> avía el cuerpo tan grande como un cavallo, e el pescueço, muy luengo [...] e el pie avía así como el bue, e fendido [...] E el pescueço avía delgado, como ciervo [...] E las ancas avía derrocadas ayuso, como búfano [...] E el rostro avía como de ciervo; [...] e las orejas, como de cavallo; e cerca d'las orejas tenía dos cornezuelos pequeños, redondos, e lo más d'ellos, cubiertos de pelo, que parescía a los del ciervo cuando le nascen[19].

Ademais destes dous casos, prototípicos e moi claros, non atopamos moitos exemplos máis na nosa obra. Só aparecen algunhas poucas comparacións entre cidades tomando como referencia sitios da xeografía castelá, como onde se afirma que "Constantinopla está así como Sevilla, e la ciudat de Pera, así como Triana; e el puerto y los nabíos, en medio"[20]. Non obstante, estes exemplos son escasos e a comparación na *Embajada a Tamorlán* é pouco frecuente, algo salientábel por non ser moi común na literatura de viaxes medieval, e mesmo posterior, como nas crónicas dos exploradores de América.

3. No referente ao segundo grupo de factores que determinan as descricións da obra que aquí abordamos, a finalidade da viaxe, evidente pola súa natureza diplomática, estes son fundamentais xa que o narrador deberá necesariamente facer unha selección do que vai describir e os resultados desta decisión estarán determinados polas prioridades que ten a viaxe que se está a realizar. Evidentemente, non terá o mesmo interese un comerciante -quen falará dos tipos de cambio, os produtos máis valiosos das distintas prazas, os perigos de atracos nos camiños, etc.- que un embaixador, quen ten

---

[16] A importancia deste recurso está xa sinalada pola crítica. Ao respecto, vid., Pérez Priego, "Estudio literario", p. 227; e Rubio Tovar (ed.), *Libros españoles*, pp. 28-29.

[17] En relación con estas descricións, vid. López Estrada, "Procedimientos narrativos", p. 136.

[18] *EaT*, p. 293.

[19] *EaT*, p. 197. Vid. tamén Pérez Priego, "Estudio literario", pp. 230-231.

[20] *EaT*, p. 144. O resto dos casos son aínda máis insignificantes: dise de Samaricante que "es poco más grande que la ciudat de Sevilla" (p. 310) e de Cabalet que "podría ser tan grande como veinte vezes Turriz" (p. 316).

unha misión non só diplomática, senón tamén política, xa que procurará a posibilidade de establecer alianzas convenientes, e mesmo militar, en caso de que os posíbeis aliados se convertan en inimigos nalgún momento se as conversas non chegan a bo porto.

A perspectiva diplomática leva ao narrador a falar dos personaxes cos que se entrevistan no seu periplo e tamén, nalgúns casos, do pasado destes persoeiros, isto normalmente en torno á narración das cidades, elemento fundamental dos libros de viaxe[21]. É o caso do señor de Metelín, casado cunha filla do emperador de Constantinopla[22], de Patalibed, con quen teñen un encontro descrito con moita precisión[23], ou de Espandiar a quen procuran desviándose do camiño, o que os leva a xustificar esta decisión:

> E cuando los dichos embajadores allí llegaron, e sopieron en como el dicho Espandiar, señor de aquella tierra, no era allí, salvo en otra tierra que era a tres jornadas de allí, que llamaban Castionea [...]. E los dichos embaxadores lo quisieran allí fallar por qu'él les dixiera nuebas ciertas dónde estava el Señor, e los pusiera consejo para ir en tierra[24].

Este non sería o único exemplo no que se procura xustificar un desvío ou unha tardanza xa que á volta deben pasar oito días á espera de seren recibidos polo neto de Tamurbeque, Homar Miraza, o que os leva a explicar esta espera que podería parecer inxustificada[25]. Pero tamén hai outros casos nos que a explicación non é pertinente xa que a mesma importancia do personaxe abonda e, por tanto, a descrición do narrador centrarase máis ben no resultado do encontro que tivo lugar xa que, despois de todo, estas entrevistas son a finalidade mesma da viaxe diplomática. Como exemplos desta cuestión, destacamos a conversa con Miraza Miraxan, fillo maior de Tamurbeque quen, ademais, seguindo o protocolo, "demandóles por el estado del Rey, nuestro señor"[26]. Non sería o único fillo do gran kan que aparece na obra, xa que Xarore Miraza lles mandaría un mensaxeiro pregándolles que o foran ver, aínda que eles se negarían pola orde do seu pai de iren sen pararen ata onde el se atopaba[27]. Dende logo, o encontro desta natureza de maior relevancia sería o que teñen con Tamorlán, o emperador, quen tamén se preocupa polo remitente da embaixada: "E desí preguntóles por el señor Rey diziendo: ¿Cómo está mi fijo, el Rey? E cómo le va, e si era bien sano. E los dichos embaxadores le respondieron e le dixieron su embaxada bien e

---

[21] En relación co emprego das descricións de cidades como pretexto para a presentación dos personaxes relevantes, vid. Pérez Priego, "Estudio literario", pp. 228-229.

[22] Vid. *EaT*, p. 106.

[23] Vid. *EaT*, pp. 174-177.

[24] *EaT*, pp. 160-161.

[25] Vid. *EaT*, p. 332.

[26] *EaT*, p. 205. Vid. *EaT*, pp. 203-205.

[27] Vid. *EaT*, p. 228.

cumplidamente, que los escuchó muy bien todo lo que le dixieron"[28]. Despois de todo, era fundamental deixar ben claro que o labor dos diplomáticos fora cumprida correctamente. Non obstante, a metade da tarefa dos viaxeiros non é acadada xa que son despedidos sen unha resposta por parte de Tamorlán e hai un interese destes por aclarar os motivos desta circunstancia:

> Los dichos mirazaes les dixieron que no podían ver al Señor ni estar con él, mas que les cumplía de partir de allí segund les avían enviado dezir, que ya librado les avía de lo que era acordado. E esto fazían ellos porque el Señor era ya muy flaco e ya avía perdido la fabla e estava en punto de muerte, segund les fue dicho de omnes que lo savían de cierto; e que esta priesa les davan por qu'el Señor estava acerca de la muerte, e porque se fuesen en antes que se publicase la su muerte ni lo publicasen por las tierras que fuesen[29].

Por outra banda, no referente ao interese político en función de posíbeis acordos posteriores á viaxe, é de resaltar sobre todo a procura dos embaixadores por deixaren claro a relixión que profesaban os pobos cos que tiñan contacto e os seus respectivos gobernantes xa que un cristián, aínda que non seguira os postulados apostólicos romanos, sempre sería un posíbel aliado fronte á ameaza musulmá[30]. A continua mención destas dúas crenzas en oposición é constante[31], aínda que no caso da cristiá sinálase sobre todo posíbeis variantes da mesma, persoas que non seguen os mesmos preceptos,

---

[28] *EaT*, p. 260. Vid. *EaT*., p. 260 e ss. onde se narra pormenorizadamente o primeiro encontro con Tamorlán.

[29] *EaT*, p. 309. Como sinala o editor da obra, os embaixadores esaxeran a gravidade do emperador para xustificaren mellor a ausencia de resposta da súa parte para o rei castelán. Vid. *EaT*, p. 309, n. 428.

[30] A principal esperanza estaba posta en establecer unha alianza con Tamorlán contra os turcos, inimigos tamén do gran kan. Ao respecto, vid. Carrizo Rueda, *Poética del relato*, p. 49. Como é natural no contacto con pobos descoñecidos, ás veces as interpretacións dos viaxeiros non son moi precisas xa que, por exemplo, confunden algunhas relixións coa cristiá, levados quizais polo desexo de atoparen elementos familiares nun contexto completamente alleo ao seu. Dise, por exemplo, que "los d'esta India son cristianos, e el señor e los más d'ellos, a la manera de los griegos. E entre ellos ha otros cristianos que se señalan de fuego en el rostro, a aun an otra openión que no los otros, pero estos que así se señalan de fuego son menospreciados entre los otros. E entre ellos viven moros e judíos, pero son subjetos a los cristianos." *EaT*, p. 288. Ou, máis adiante, afírmase que "en esa gente que así levavan, avía muchas naciones, así turcos e alarbes e moros de otras naciones e cristianos armenios e griegos católicos e nastorinos e jacobinos e de los que bautizan con el fuego en la fruente, que son cristianos de ciertas openiones que en la ley an." *EaT*, p. 313.

[31] Aclárase que un pobo segue a crenza en Mahoma en *EaT*, pp. 86, 188, 348 e 350; a cristiá na p. 193, ou a convivencia entre ambas fes, como vemos na p. 180. Falando particularmente da relixión cristiá, é interesante que na cidade de Pera o texto dedique tanto espazo á descrición pormenorizada das reliquias que se atopan no mosteiro de San Francisco. Vid. *EaT*, pp. 147-149. O mesmo grande interese atopamos coas reliquias custodiadas na igrexa de San Xoán, en Constantinopla, onde mesmo fan dúas visitas para observaren todos os tesouros gardados. Vid. *EaT*, pp. 119-120 e 135-138.

aínda que comparten as mesmas crenzas como no caso da variante grega[32], a armenia[33] e a de Catay[34]. Aparece algunha outra esporádica relixión[35] e tamén casos nos que se aclara que conviven varias fes distintas nun espazo significativamente pequeno[36]. Parécenos tamén relevante que o relato fai referencia a episodios nos que unha cidade ou rexión pasa do control dun pobo dunha determinada crenza a outro, algo que tamén pode ser moi interesante dende unha perspectiva política na procura de alianzas convenientes[37].

No caso do interese dende unha perspectiva militar, sempre se amosa un desexo por describir as fortificacións das cidades que van atopando no seu percorrido e os emprazamentos das mesmas, o que converte estes elementos nun tópico reiterado nas descricións, feito que con seguridade sería moi útil para a adecuada preparación dunha hipotética expedición militar[38]. Exemplo disto é o caso de Galipuli, cidade da que din que "en este dicho lugar de

---

[32] Vid. *EaT*, pp. 99, 110, 161, 165-167, esta última referencia onde se enumeran os "erros" da crenza grega fronte á cristiá, e 318.

[33] Vid. *EaT*, pp. 165, onde explican pormenorizadamente as diferenzas entre o rito cristián e o armenio, 174, 179, 184, 188, 197 e 353 onde se di que atoparon xente que, mesmo sendo cristiáns, son ruíns.

[34] Vid. *EaT*, pp. 272 e 316. Como afirma López Estrada, a conversión dos chineses ao cristianismo é falsa. Vid. *EaT*, p. 316.

[35] Vid. *EaT*, p. 352 onde se fala dos "grieganos" ou xeorxianos coa súa propia crenza: a "griyesca".

[36] Vid. *EaT*, pp. 103 e 180.

[37] Vid. *EaT*, pp. 188, 191 -e posteriormente, 349-350-, 195, 323, 343.

[38] De todos os xeitos, ao respecto cómpre non esquecer que o autor ou autores da *Embajada a Tamorlán* tiveron en conta os modelos retóricos que determinaban a tradición das descricións de cidades, como xa sinala Miguel Ángel Pérez Priego, e a mención das fortificacións era un dos elementos que se debía incluír de acordo co establecido no modelo coñecido como *laudibus urbium*. Estes elementos eran os seguintes: a antigüidade e os fundadores da cidade, a súa situación e fortificacións (punto que vén aquí a colación), a fecundidade dos seus campos e augas, os costumes dos habitantes, os seus edificios e monumentos e, por último, os homes famosos. Ao respecto, vid. Pérez Priego, "Estudio literario", p. 227 e Carrizo Rueda, "Tradiciones tópicas", pp. 81-82. Así, non é de estrañar que tamén as defensas de cidades cristiás foran descritas coa mesma precisión que no caso das turcas, inimigos do reino de Castela, como podemos ver no exemplo de Gaeta en *EaT*, pp. 86-87.

Ao respecto, vid. tamén López Estrada, "Procedimientos narrativos", p. 135 onde sostén que outro modelo de tradición clásica, a descrición retórica coñecida como *evidentia*, é fundamental na presentación de lugares en xeral e de cidades en particular. Sinala o investigador, seguindo a proposta de H. Lausberg (*Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, II, 1966, pp. 224-225), "que se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad (más o menos relajable). La simultaneidad de los detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador (que en nuestro caso es el narrador que cuenta por escrito) se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial" ("Procedimientos narrativos", p. 135).

Cando o investigador fai referencia particularmente ao caso da descricións de cidades na *Embajada a Tamorlán* afirma que "en gran número de casos el esquema de la descripción aplicado a las ciudades es común: alrededores de la ciudad a la que llegan; estado de sus murallas; interior de la ciudad, calles, plazas, etc.; pobladores; y algún dato característico de la misma" ("Procedimientos narrativos", p. 135).

Galipuli tiene el turco toda su flota de galeas e naos, e tiene unas taraçanas muy grandes. E tiene allí fasta cuarenta galeas, e tiene el dicho castillo muy bastecido e con mucha gente e grand guarda”[39]. Respecto a Pera afírmase que “entre el muro e la mar, no ha más anchura de cuanto una carraca podría ir, poco más. E la cerca va junto con el mar a luengo. E desí sale un cerro arriba; e en lo alto, está una torre grande donde se velan e guardan la ciudat”[40], e máis adiante “e cuando algund nabío o fusta venía del Mar Màyor para entrar a Pera o a Constantinopla, o otro algund nabío quisiese entrar al Mar Mayor, echavan aquella cadena de una torre a otra, porque no consentían que pasasen por allí fasta que pagavan sus derechos”[41], xa que, neste caso, o interese militar podía estar relacionado tamén coa infraestrutura do sitio[42]. Algo similar á descrición de Pera atopamos na dun castelo chamado Ardaça: “Así qu’el camino era entre el río e el pie del castillo; e el paso era muy angosto, que no podía ir sino un omne ante otro o un cavallo ante otro. E poca de gente que en el castillo estoviese, podría defender aquella pasada a mucha gente. E en toda aquella tierra no ha otro paso, salvo este”[43]. Como é natural, o mesmo narrador tamén deixará claro cando atope castelos que son moi seguros e, segundo el, mesmo inexpugnábeis:

> E este castillo [o de Perescote] era tan fuerte que le nunca pudieran tomar, si él no se diera; e él estava en una peña muy alta que estava sola en un llano, e no llegava a montaña ninguna; e allí era la villa; e luego, encima d’esta cerca, avía otra más alta; e luego, más alto, avía otra cerca con sus torres; e entremedio d’estas dos cercas, avía un pueblo; e encime d’este pueblo, avía un castillo muy fuerte de muro, e de muchas torres. Así, comoquiera que fuese un solo lugar, entendía ser tres fortalezas, una encima de otra. E dentro nascía un grand golpe de agua, que avastava todo el lugar. E otrosí cercava la peña en que este castillo estava, un río. E las puertas de la villa avía sus puertas levadizas, e por el baxo iva el río[44].

Por outra banda, a importancia das cidades no desenvolvemento da obra sería fundamental xa que, como sinala Pérez Priego, nos libros de viaxe “la ciudad se convierte en el índice de referencia esencial a través del cual progresa la descripción del itinerario. De esa manera, las ciudades se van convirtiendo en los verdaderos núcleos narrativos en torno a los que se organiza el resto del relato, la relación del viaje.” Pérez Priego, “Estudio literario”, p. 226.

[39] *EaT*, p. 112.

[40] *EaT*, p. 145.

[41] *EaT*, p. 150.

[42] Evidentemente, o interese dende unha perspectiva militar ía máis alá, xa que non só era necesario coñeceren a disposición das defensas dunha cidade ou a infraestrutura dun determinado territorio, senón tamén os cabaleiros dos que dispuña unha terra para a súa defensa, dato que non pasa inadvertido na *Embajada a Tamorlán*: “E este señor d’esta tierra dezían que podía aver fasta diez mill omnes de cavallo, e fazía tributo al Tamurbeque” (*EaT*, p. 162).

[43] *EaT*, p. 170.

[44] *EaT*, pp. 218-219. Sucede o mesmo coas chamadas “Puertas de Fierro”, verdadeira alfándega da Idade Media. Vid. *EaT*, p. 244. Outros exemplos menos significativos son os atopados en *EaT*, pp. 104, 105, 165 e 325.

O interese militar ía máis alá e o texto presenta tamén unha detallada descrición dunha das armas máis mortíferas da mítica India que, no seu momento, xa servira para derrotar a Alexandro Magno: o elefante. Ao respecto, lemos no texto ao narrador dicir que:

> tengo de verdat, segund lo que en ellos [os elefantes] vi, que en una batalla deven ser contados cada uno por mil omnes. Así los ponen ellos, ca desque son entre gente, el su andar no es sino ferir a una parte e a otra; e cuando son feridos, andan más sañosos e pelean mejor. E porque los colmillos an muy luengos, no pueden con ellos ferir sino alto, e despuntágelos, e así, baxo, les ponen unas espadas para con que fieran baxo. E andan un día o dos sin comer; e aún dezían que tres días podían pelear sin comer[45].

Queda claro que a *Embajada a Tamorlán* non despreza o interese polos elementos militares en ningún dos seus aspectos e preocúpase pola defensa das cidades e castelos, foran naturais ou artificiais, pola infraestrutura das terras que van atopando na súa viaxe, polos cabaleiros ás ordes dos líderes desas terras e, finalmente, polas armas que se consideran especialmente perigosas en caso de enfrontamento e que era fundamental ter en conta, como sucede cos elefantes.

4. O autor ou os autores da *Embajada a Tamorlán* tiveron unha tarefa que implicou unha grande dedicación persoal e un esforzo en distintos sentidos. Independentemente das dificultades físicas, loxísticas e prácticas da viaxe -elemento que os protagonistas non esconden na narración, aínda que tampouco fagan unha apoloxía do seu periplo-, a posta por escrito en si implicou tamén un arduo labor para que o resultado final da empresa fora o texto que conservamos hoxe: accesíbel e con información relevante para o rei e a corte que encargara a súa realización, é dicir, para o seu mecenas e o seu público potencial. Seguramente, a escolla dos elementos sobre os que se prestou máis atención en detrimento de outros estivo constantemente determinada pola conciencia dos aspectos que maior interese podería espertar nos receptores da obra e parécenos probábel que este factor determinante na constitución da *Embajada a Tamorlán* estivera tamén patente para os participantes ao longo de toda a realización da obra e en todas as diversas etapas nas que participaron ata a versión final do texto.

Parécenos que as descricións contidas nunha obra tan obxectiva e pouco narrativa como é o caso que aquí nos ocupa[46], serven para atoparmos os intereses principais dos viaxeiros e, posteriormente, do escritor ou dos escritores deste libro de viaxes. De todos os xeitos, como xa demostrou a crítica e como vimos ao longo deste traballo, a realización da obra en cuestión non

[45] *EaT*, pp. 295-296.

[46] Lémbrese ao respecto o proposto no artigo de López Estrada, “Procedimientos narrativos”, pp. 129-146, e no de Carrizo Rueda, “Tradiciones tópicas”, pp. 79-86.

estivo simplemente determinada por estes factores, senón que a tradición do xénero literario ao que pertence a *Embajada a Tamorlán* tamén marcou unha serie de pautas e modelos, nalgúns casos claramente identificábeis, que non foron ignorados polo autor ou autores no momento da creación da obra. Deste xeito, como adoita pasar cos libros de viaxes medievais, o seu contido permite o noso achegamento dende unha perspectiva documental, por unha banda, e literaria, pola outra. A riqueza destes textos é unha característica que, afortunadamente, parece xa evidente para os investigadores que se achegan a eles dende calquera das dúas perspectivas.

BIBLIOGRAFÍA

Carrizo Rueda, Sofía M., "Morfología y variantes del relato de viajes", in Fernando Carmona Fernández e Antonia Martínez Pérez (eds.), *Libros de viaje. Actas de las Jornadas sobre* Los libros de viaje en el mundo románico, *celebradas en Murcia del 27 al 30 de noviembre de 1995*, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 119-126.

—, *Poética del relato de viajes*, Kassel: Edition Reichenberger, 1997.

—, "Tradiciones tópicas y propósitos de objetividad en la *Embajada a Tamorlán*", *Revista de literatura medieval*, IV, 1992, pp. 79-86.

Crivat, Anca, *Los libros de viaje de la Edad Media española*, Bucuresti: Editura Universitatii din Bucuresti, 2003.

González de Clavijo, Ruy, *Embajada a Tamorlán*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid: Castalia, 1999.

López Estrada, Francisco, "Procedimientos narrativos en la *Embajada a Tamorlán*", *Anuario de Filología Española*, 1, 1984, pp. 129-146.

Pérez Priego, Miguel Ángel, "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, 1, 1984, pp. 217-239.

Rubio Tovar, Joaquín (ed.), *Libros españoles de viajes medievales*, Madrid: Taurus, 1986.